1 - MAI 1936



INTURE
ULPTURE
CHITECTURE
USIQUE
IEATRE
NEMA

L'ART SACRÉ

A nos Abonnés,

Nous nous excusons auprès de nos lecteurs de leur faire parvenir avec retard le présent numéro de l'ART SACRÉ.

Nous avions voulu que la parution de ce numéro coïncidât avec les représentations du parvis Notre-Dame et les grèves survenues à ce moment en ont retardé l'impression et la livraison.

Le mardi 9 JUIN Monsieur Maurice DENIS a fait une conférence sur RAPHAEL à la Salle de Géographie qui a obtenu en dépit des événements un vif succès et que nous publierons dans un prochain numéro.

l'art sacré

revue mensuelle illustrée

Editée par la Société Nationale d'Editions Artistiques

Direction-Rédaction : 11, rue de Cluny, PARIS V°

Téléphone : Danton 83.84 - Chèques postaux : **Paris 1584-40**
R. C. Seine 228.289

Rédacteur en Chef : J. PICHARD. Administrateur : G. MOLLARD.

M. Pichard reçoit le jeudi de 14 h. 30 à 17 h. 30 au bureau de la Revue.

●

Abonnements :

France, Colonies et Belgique : 1 an, **20 fr.**; 6 mois, **12 fr.**; Etranger : 1 an, **30 fr.**; 6 mois **18 fr.**
Agent pour la Belgique : M. Jean PULINGS, 17, avenue des Taillis, WATERMAEL, BRUXELLES. - C. C. P. 3713-57.



SOMMAIRE DU 11ème NUMÉRO :-: MAI 1936

THEATRE

Je suis heureux que plusieurs spectacles parisiens offrent à l'Art Sacré une occasion de consacrer au théâtre un certain nombre de pages. Sans doute un compte-rendu d'actualités ne constitue pas un programme. Mais il est toujours bon de se référer à des faits. Et voici enfin des foules unies dans une même émotion d'art. Plus que spectatrices, nous les voyons, par leur communauté de sentiment, par leur chant, participer à l'action. Ce n'est pas la formule unique du théâtre, ce fut toutefois celle de quelques grandes époques.

Autour de la liturgie qui, aux yeux de ceux qui la comprennent, est éminemment spectaculaire — au moins devrait-elle toujours l'être — comme certains spectacles s'organisent bien ! La Messe de Caldéron est une grande paraphrase du Sacrifice rituel. Et le Mystère de la Passion en est une autre. De même le théâtre grec s'organisa autour d'une célébration.

Je ne chercherai aucune chicane à ceux qui, à la fois dans un dur travail et dans l'enthousiasme, ont monté ces grands spectacles et ont su y intéresser les foules. Me sera-t-il seulement permis de souhaiter qu'autour d'une œuvre de notre temps, un jour, le même faste s'accomplisse.

Ce vœu n'est pas chimérique. L'instrument existe : ces divers groupements, Compagnons de Jeux, Comédiens Routiers, Théophiliens, qui valent, j'en suis sûr, ceux du Moyen-Age. Et des œuvres existent qui sont autre chose que des promesses. Déjà plusieurs d'entre elles — leurs auteurs nous le rappellent à propos — ont pu être jouées dans une atmosphère propice. Mais ces réussites sont trop rares. Et elles n'ont pu susciter jusqu'à présent le vaste mouvement qu'elles appelaient. Là encore on est obligé de déplorer trop d'indifférence à l'art véritable. Dans combien de collèges et cercles catholiques lit-on des poèmes de Péguy ? Et n'avons-nous pas quelque honte à penser que nous avons parmi nous un Claudel et que nous n'avons pu lui donner un public ? Une fois de plus on vient de nous prouver qu'il y a toujours une chance pour ceux qui osent. Osons donc davantage.

Joseph PICHARD.

Le Vray Mystére De La Passion.

Sa place aux Fêtes de Paris



La représentation du Mistère en 1935.

Lorsque, grâce aux efforts de mon ami Henri Barbeau et de moi-même, le Commissariat des Fêtes eut été créé pour coordonner sous une forme officielle l'apport des organismes divers concourant à la réalisation de la Saison de Paris, il fallut se préoccuper de découvrir un spectacle suffisamment grandiose pour servir en quelque sorte de pivot aux multiples manifestations qui devaient se dérouler pendant cette grande Saison.

Celle-ci, à ce moment, cherchait sa forme. Persuadé, pour ma part, qu'il fallait la trouver dans une mise en valeur des lieux pittoresques d'une capitale où les souvenirs historiques s'offrent à chaque pas au visiteur émerveillé, je m'efforçai d'orienter notre choix vers un thème permettant à la fois un grand développement de masse et l'utilisation d'un de ces admirables cadres, où pourrait ressusciter aux yeux des spectateurs tout un passé disparu.

C'est alors que j'entendis parler d'une représentation du « Vray Mistère de la Passion » qui avait eu lieu devant la cathédrale de Laon par les soins de Pierre Aldebert et dont la presse avait été unanime à vanter la qualité artistique. Quel plus beau décor que le Parvis Notre-Dame pour tenter d'y faire revivre dans sa forme médiévale l'une de ces œuvres naïves qui furent les premiers balbutiements de notre art dramatique et particulièrement ce « Vray Mistère de la Passion » si adroitement condensé et adapté par MM. Gailly de Taurines et Léonel de la Tourrasse, chef-d'œuvre où l'on retrouve traduite avec une admirable fraîcheur de sentiment et un art incomparable, la puissante émotion d'un des plus grands drames de l'Humanité !

C'est ici qu'il faut rendre hommage à ceux qui comprirent dès le début la qualité d'un tel projet et les ressources qu'il apportait à la création à Paris d'un vrai spectacle populaire où pourraient communier dans un même enthousiasme dramatique des milliers de spectateurs : à M. Robert Trébor, directeur des Théâtres Michel et de la Madeleine qui le défendit avec son habituel instinct d'homme de théâtre, à M. Gustave Cohen qui lui apporta l'appui de son autorité littéraire, à M. Bucaille, syndic de la Ville de Paris, à M. Contenot, alors Président du Conseil Municipal, à M. François Latour, rapporteur du Budget, qui lui donnèrent des possibilités matérielles et financières de réalisation, à M. Emile Fabre, administrateur de la Comédie-Française, M. Paul Abram, Directeur de l'Odéon et M. Robert Brussel qui le soutinrent devant la Commission chargée d'établir le programme des Fêtes.

Avec quelle flamme, avec quel enthousiasme, tous du plus petit au plus grand se mirent-ils au travail,

il est superflu de le raconter ! Ce furent les « Scouts » qui passèrent des journées entières à répéter pour le seul bénéfice de remplir une belle mission d'art, ce fut la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois, dirigés par l'Abbé Maillet, ce furent les chœurs de l'Alauda et de la Psallette Notre-Dame, ce furent les trompettes de la Garde Républicaine, ce fut une troupe d'acteurs de talent qui, avec le plus grand désintéressement, évoluèrent sous la direction de M. Pierre Aldebert, sans oublier M. Louis Vierne qui lui apporta le concours de sa science d'exécutant et M. Jacques Chailley son adresse d'adaptateur musical.

De la part des autorités administratives, même dévouement et mêmes concours : non contente de fournir le service d'ordre la Préfecture de Police fournit des locaux à la figuration, la Préfecture de la Seine offrit l'activité de ses services techniques, M. Fournier Sarlovèze, maire de Compiègne prêta ses costumes du Cortège de Jeanne-d'Arc, le Directeur de l'Hôtel-Dieu prêta ses salles, l'Administration des Beaux-Arts donna les ordres nécessaires, Monseigneur Verdier, cardinal-archevêque de Paris et le Curé de Notre-Dame usèrent de leur autorité ecclésiastique pour faciliter la tâche des organisateurs. Et M. Albert Lebrun, Président de la République, lui-même, tint à manifester par sa présence auprès de M. Roland Marcel, Président du Commissariat des Fêtes de Paris, l'intérêt que les milieux officiels portaient à cet essai populaire.

Certes, nous passâmes des journées angoissées et lorsque le 13 juin 1935, devant douze mille spectateurs le héraut d'armes vint annoncer le début du spectacle nous ne savions pas encore quel accueil le public ferait à cette audacieuse tentative.

Nous ne tardâmes pas à être fixés et le public, toujours si vibrant et si compréhensif quand on lui offre des spectacles de valeur donna aussitôt raison à ceux qui avaient osé.

A quelque opinion qu'ils appartiennent, ne voyant à juste titre dans cet effort que la reconstitution d'un moment de notre histoire dramatique, les journaux soulignèrent avec enthousiasme l'importance de cette réalisation.

De Paris et de la France, la réputation de ces représentations gagna l'étranger. De toute part on demandait des renseignements sur cette Saison de Paris qui avait vu naître un tel événement artistique : le but de notre effort était atteint.

Et nous nous estimerons justement récompensés si la tradition s'établit de venir chaque année à la même époque entendre sur le Parvis Notre-Dame le « Vray Mistère de la Passion » d'Arnoul Gréban, comme venaient l'entendre, dans leur candeur naïve, les foules du Moyen-Age, émues et recueillies.

Georges de WISSANT,
Délégué Général Artistique du Commissariat des Fêtes de Paris.

L'Œuvre de Gréban



Juliette Verneuil dans le rôle de la Vierge.

L'œuvre que nous présentons au public est une **restauration** du célèbre « Mistère de la Passion » d'Arnoul Greban, « le plus beau monument, dit M. Paulin Paris, de notre ancienne littérature dramatique », le mystère **type** d'où sont sorties, remaniées, toutes les versions représentées aux XVe et XVIe siècles à Paris, Rouen, Valenciennes, Troyes, et dans les principales villes de France et de l'étranger. Oberammergau en était naguère un ultime souvenir.

Nous disons **restauration,** car l'œuvre intégrale en a été publiée en 1878 par MM. Gaston Paris et Gaston Raynaud, et nous tenons à rendre hommage et reconnaissance à ces maîtres éminents, comme au regretté M. Petit de Julleville, qui voulut bien nous honorer de ses encouragements et de ses conseils.

Mais, avec ses 34.575 vers, l'ampleur et la diffusion du sujet qui embrasse le drame entier de la Rédemption depuis la chute des mauvais anges et celle de l'homme jusqu'à l'Ascension de Jésus-Christ, avec la lourdeur fréquente de son dialogue et la forme souvent trop archaïque du mot et de l'orthographe, l'œuvre originale est difficile à comprendre et à goûter sans une culture spéciale.

Nous avons voulu **vulgariser** ce chef-d'œuvre de notre art dramatique du Moyen-Age, en en présentant sous une forme claire et concise, les beautés de premier ordre, dégagées de toutes les scories qui ternissent leur éclat. Car il y a de véritables joyaux de pensée, de verbe, et même de lyrisme que cet art primitif laisse enfouis parmi des choses sans valeur.

Nous avons donc cherché à faire une sorte d'an

hologie du « Mistère de la Passion », en rapprochant ous les passages remarquables à des titres divers, en es mettant en lumière, et en les réunissant par un lien lramatique assez fort pour composer une pièce logique, rivante et **représentable.**

L'œuvre était périlleuse, car une **adaptation** proprement dite eût été un sacrilège, ou tout au moins ıne œuvre sans valeur aux yeux des lettrés, et le modernisme, même à dose infinitésimale, en eût gâté toute la aveur. Nous avons donc, en principe, soigneusement conservé la couleur du temps, le texte et l'orthographe, ıe les atténuant que dans un cas de difficulté trop ardu oour le lecteur ou le spectateur.

D'autre part, de cet immense et désordonné édifice l fallait faire quelque chose d'habitable et dont la ligne oût s'embrasser d'un coup d'œil, sans que le raccord et a transition fussent visibles : c'est ce travail qui a été e nôtre. Et si, parfois, un fragment de cette architecture manquant, nous avons été obligés de le refaire, c'est avec conscience, discrétion et piété, avec le même scrupule archéologique que les restaurateurs de musées les plus circonspects, que nous l'avons refait et recouvert de la patine que le temps y aurait mise.

L'œuvre ainsi nous paraît former un drame plein de mouvement scénique, de vie et de **réalisme** aussi bien que d'onction évangélique, capable de donner au public une idée des mystères du Moyen-Age.

Le « Mistère de la Passion » fut composé avant 1452, peu après que Jeanne d'Arc eut rendu à la France une paix attendue depuis cent ans, par Maistre Arnoul Gréban, notable bachelier en théologie, plus tard chanoine du Mans, « à la requeste d'aulcuns de Paris », dit l'un des manuscrits, et représenté avec un immense succès en cette ville puis dans les principales villes de France. Il fut remanié en 1486 par Jehan Michel, médecin à Angers, à qui nous avons emprunté certains passages, dignes de figurer à côté de ceux de Gréban.

Les représentations de « Mistères » durèrent jusqu'en 1555. Elles furent alors interdites à Paris par le Parlement en raison des dissensions religieuses de la Réforme qui commençaient à devenir violentes..

Le « Mistère de la Passion » retenait les spectateurs durant quatre journées successives, quatre journées bien remplies, de huit heures du matin à sept heures du soir ; elles correspondaient à la division du « Mistère »: c'étaient (après un prologue rappelant la Création du Monde et la Chûte de l'Homme) la promesse de la Rédemption, la Nativité (1), puis la Vie Publique de Jésus, la Passion, la Résurrection, la Pentecôte et l'Ascension. Nos pères, on le voit, étaient des spectateurs doués d'une patience aussi robuste que leur foi.

Les célèbres « **Confrères de la Passion** » jouaient leurs « Mistères » dans la salle de l'Hôpital de la Trinité, rue Montorgueil, avec une mise en scène et des moyens scéniques très ingénieux parfois, dont M. Gustave Cohen, en son beau livre sur « La mise en scène au Moyen-Age » nous donne de nombreux exemples.

Tout le monde connaît la curieuse disposition scénique qui représentait simultanément : le ciel, la terre, les enfers ; et sur la terre elle-même, côte à côte, les le drame, pensée, langage, mœurs, costumes même, est de Pilate, d'Hérode, de la Vierge, la grotte de Bethléem, le Calvaire, la mer elle-même, et les personnages passant, selon les nécessités scéniques, d'un à l'autre compartiment. Nous avons tenu compte de cette indication dans la mesure où peut la supporter un public moins naïf que celui du XV[e] siècle, et pour que, sans difficulté, notre rédaction du « Mistère de la Passion » puisse être représentée aussi bien sur un théâtre ordinaire que dans une salle dépourvue d'accessoires, ou même, ce qui serait l'idéal, dans le plein air, comme aux temps anciens.

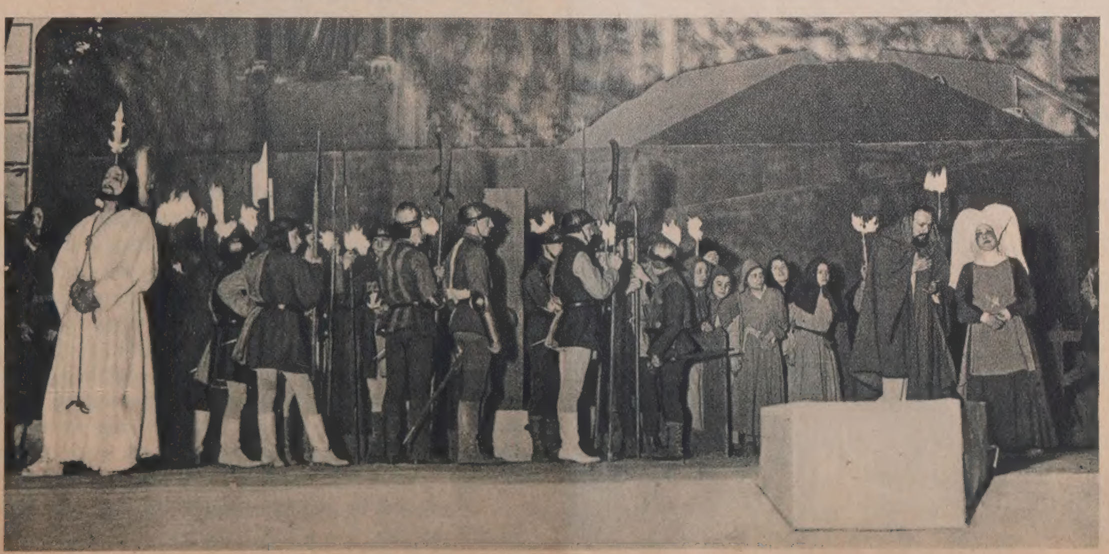
Une des curiosités aussi de ce théâtre est que tout rapporté, non au temps de Jésus-Christ, mais à la couleur lieux les plus divers du drame, la maison de Caïphe, locale du XV[e] siècle.

Sauf les personnages hiératiques, Jésus, Notre-Dame et les apôtres, qui gardent le costume conventionnel, les archers, « tirants », sont vêtus en hommes d'armes, Pilate en prévôt du temps, etc.

Ce dédain de la couleur locale, qui nous surprend, se retrouve, du reste, à cette époque de grand art qui est le classique XVII[e] s. Cela est-il bien une note d'infériorité esthétique ? et, au fond, l'essence même de l'art, n'est-elle pas d'accommoder des idées et des sentiments éternellement vrais aux milieux passagers où ils évoluent ?

Ch. GAILLY de TAURINES
et L. de la TOURRASSE.

(1) Nous avons déjà extrait de la première journée un mistère de la Nativité intitulé « **Pastorale de Noël** », joué et très souvent repris avec une charmante partition de Raynaldo Hahn.



Une scène du Mistère « Après l'arrestation du Christ ».

Sa présentation au parvis Notre-Dame

Vous parler du « Vray Mistère de la Passion », c'est aussi vous raconter ma plus grande joie d'homme de théâtre et ma plus grande émotion d'homme.

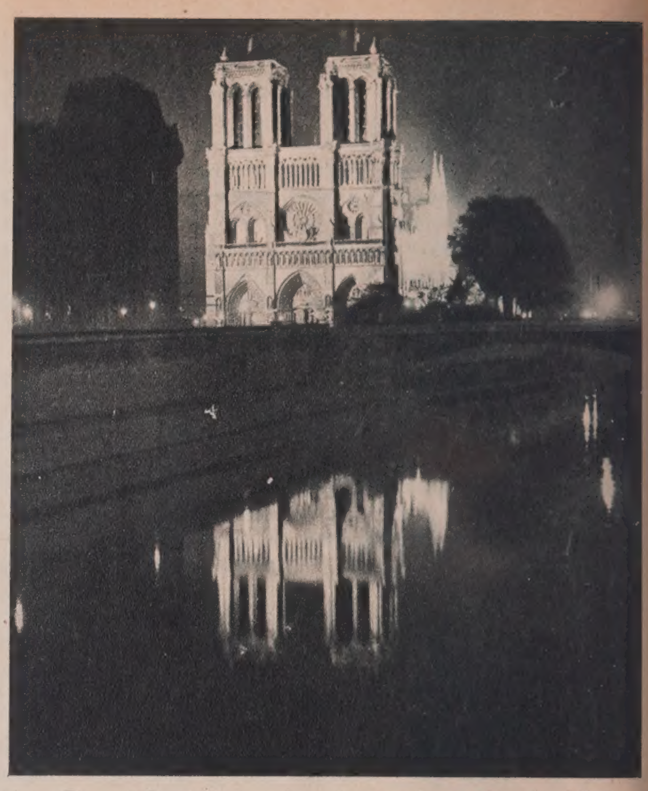
Je me souvenais des représentations du « Vray Mistère » qu'Antoine donna sur la scène de l'Odéon, jadis. Quand Firmin Gémier fut nommé Directeur de cette scène, il me confia la réalisation du « Vray Mistère ». En travaillant sur ce texte admirable, une idée m'était venue. Je songeais à le faire représenter devant la Cathédrale Notre-Dame. Mais je ne pensais vraiment pas que mon idée put prendre corps et j'avais abandonné l'espoir de réussir une pareille tentative.

Or, il y a deux ans, M. Noël, Président du Syndicat d'Initiative de Laon me demanda de lui monter une Passion sur le théâtre de plein air de cette ville. Là, je pus faire un très grand développement de mise en scène. La presse parisienne fut convoquée, se dérangea, et tous furent unanimes à constater l'émotion qui se dégageait de ce drame.

L'année dernière, quelques mois avant l'ouverture de la Grande Saison de Paris, le Commissariat des Fêtes de Paris me demanda si je n'avais pas un « Mistère » à présenter devant Notre-Dame. Je vis venir vers moi, ainsi, mon plus grand espoir. Ce rêve qui me poursuivait depuis plus de 10 ans allait se réaliser, et il fut décidé que l'on présenterait le « Vray Mistère de la Passion », d'Arnoul Greban, dans sa belle adaptation de Ch. Gailly de Taurines et Lionel de la Tourrasse. J'acceptai la responsabilité de cette grandiose présentation.



Décor du ciel en 1935.



Notre-Dame illuminée pendant la représentation du Mistère.

Et je me mis au travail avec acharnement.

Entreprise émouvante à plus d'un titre. D'abord à cause du cadre choisi. A cause de l'œuvre aussi, riche, variée, humaine. Enfin, parce qu'il fallait envisager une somme considérable d'efforts pour la mener à bien.

Notre-Dame n'est-elle pas le décor le plus merveilleux, le plus adapté à un spectacle de cet ordre ? Et toute ma reconnaissance va à ceux qui m'ont approuvé, encouragé, soutenu dans mon désir de représenter le « Vray Mistère de la Passion » sur le Parvis Notre-Dame. Elle va aussi vers tous mes dévoués collaborateurs. Enfin, les représentations eurent lieu et furent interrompues en plein succès. Voilà pourquoi le Commissariat des Fêtes de Paris, cette année, m'a demandé de monter encore ce spectacle.

Comme l'année dernière, ces représentations auront lieu le soir, à partir du 6 juin. Je peux dire qu'elles grouperont un ensemble de 1.000 participants au moins. Comme en juin 1935, une véritable foule d'acteurs de grands noms et de figurants animera cette admirable fresque, à la fois mystique, poétique et humaine.

Et nous nous sommes remis à l'étude des anciens projets, avec le désir de les perfectionner encore. Nous espérons réaliser cette fois un spectacle encore plus grandiose. Ainsi avons-nous étudié de très près les éclairages. Nous les désirons encore plus lumineux que l'année dernière. La façade entière de Notre-Dame apparaîtra sous les feux d'innombrables projecteurs. Nous avons intensifié ceux-ci et nous les avons multipliés. Autre perfectionnement auquel nous avons beaucoup travaillé : la sonorisation du spectacle. Après des études approfondies, nous nous sommes arrêtés à un système nouveau de France.

Quant à la mise en scène, elle subira aussi quelques modifications. Là aussi, des études minitieuses ont été faites pour une présentation nouvelle de certains ta-



Confection des costumes (M. Aldebert metteur en scène).

bleaux, et parmi ceux-ci l'apparition de Sathan. Ces transformations vont nous permettre cette année de dégager le portail de la Cathédrale pedant une grande partie de la pièce. Les apparitions de Sathan pourront se faire dans des fumées opaques. De même à la scène du Jardin des Oliviers. Les ombres portées de Jésus et de ses apôtres se dessineront sur Notre-Dame elle-même.

Nos décors seront tous nouveaux. L'an dernier, j'avais voulu faire une reconstitution, et sur ma demande le dessinateur avait fait des maquettes d'après les enluminures. Cette présentation fut très critiquée, les « mansions » ne s'harmonisant pas avec la Cathédrale. C'est pourquoi, cette année, j'ai voulu faire une présentation différente, plus architecturale. J'ai demandé la collaboration d'André Boll. Il a conçu des maquettes nouvelles, et ainsi les décors se fondront avec ce décor naturel et surnaturel qu'est l'édifice lui-même de Notre-Dame. Le ciel, cette année, sera un grand vitrail de plus de 13 mètres de haut. C'est dans ce vitrail qu'apparaîtra l'Archange Saint Michel.

Comme les décors, les costumes seront nouveaux, car eux aussi doivent s'adapter à la nouvelle atmosphère. Ces costumes ont été faits d'après des documents historiques sur les indications d'André Boll et exécutés par André Pontet. L'ensemble de ce spectacle a été mis au point par tous les collaborateurs avec le seul souci de faire de ces représentations une véritable symphonie où le verbe, le geste, l'action, les mouvements, les couleurs, les lumières, le son se marieront étroitement.

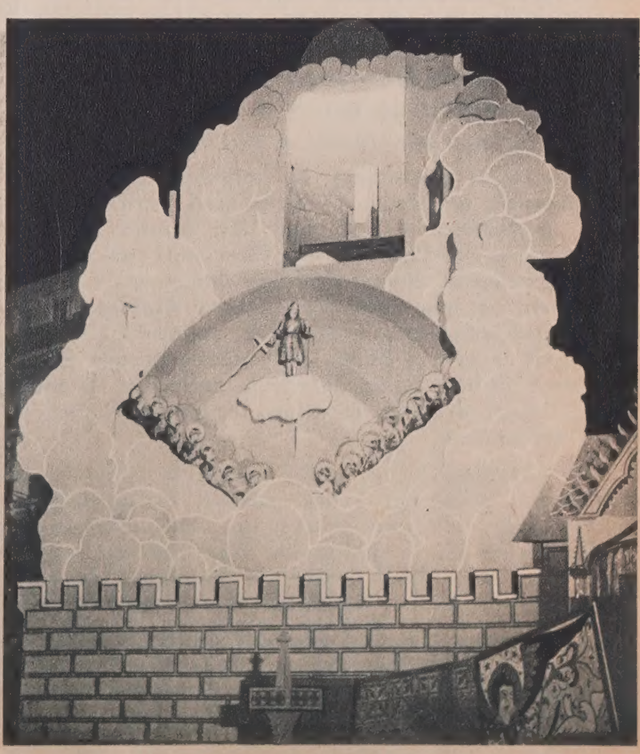
Mes interprètes ? Presque la même troupe que l'an dernier dans les personnages Bibliques, et dans les autres personnages du drame. Voici des noms : Romuald Joube, Abel Tarride, Saint-Granier, Jacques Grétillat, André Varennes, Jacques Berlioz, Jacques Dumesnil, André Carnège, Camille Bert, Georges Melchior, Jean Clarens, Georges Saillard, Maurice Porterat, Malavie, Jacques Normand, André Marnay, Jacques Reynier, etc. Juliette Verneuil, Fanny Robianne, Madeleine Silvain, Suzanne Nivette, Antonia Bouvard, Madeleine Vanda, etc.

Nous commencerons le spectacle, comme au Moyen-Age, pour créer l'atmosphère d'époque, par le « **Jeu du Parvis** », d'Albert Jean et Georges de Wissant, et le « **Dit de l'Herberie de Rutebeuf** », transposition de M. Gustave Cohen.

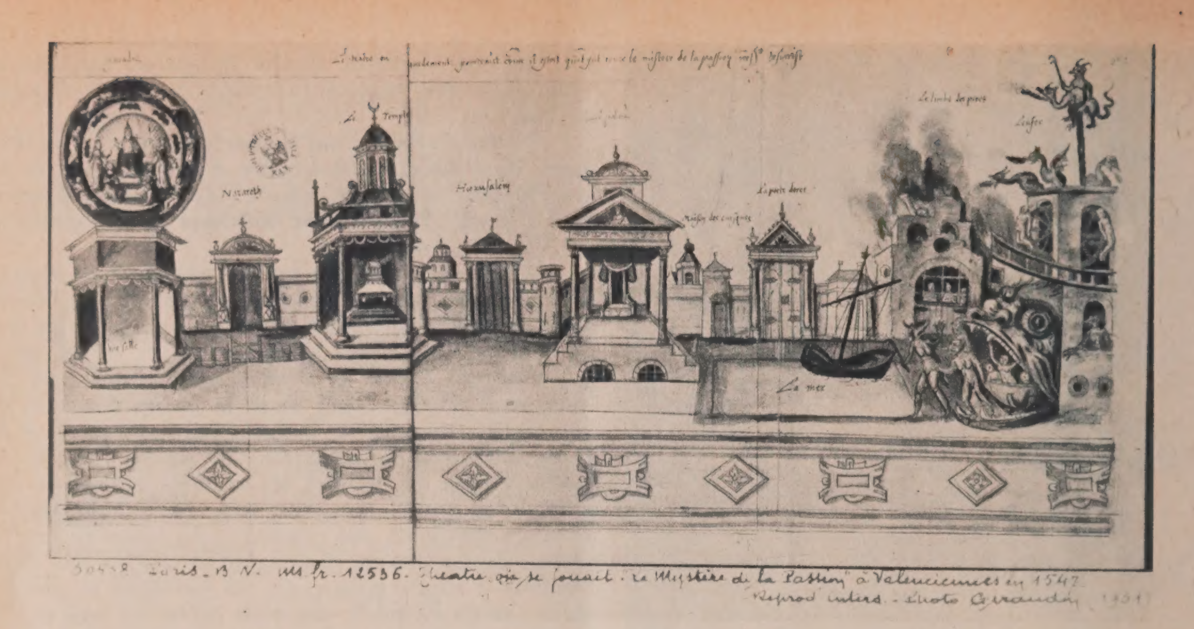
Enfin, ce spectacle groupe encore 600 choreutes, 200 choristes. Vous entendrez la merveilleuse Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois, les chœurs célestes et les chœurs terrestres seront interprétés par l'Alauda des Scouts de France, sous la direction de M. Jacques Chailley, à qui toute la partie musicale de ce spectacle a été confiée. Il s'est inspiré uniquement d'airs et de fragments musicaux du XVe siècle. C'est le Maître Louis Vierne qui tiendra les grandes orgues de Notre-Dame. J'ai aussi le concours très appréciable des Ondes Maurice Martenot, des cloches et du bourdon de Notre-Dame, du carillon de Rouen, par le carillonneur Maurice Lenfant. J'ajoute encore que les cavaliers et trompettes de la Garde Républicaine nous prêteront leur concours. Les mouvements scéniques très importants seront assurés par l'Alauda des Scouts de France, le groupe théâtral et artistique de la Faculté des Lettres, section Médiévale, et les œuvres de Paris. C'est la Compagnie de M. Paul de Saunières qui se fera entendre dans le « **Jeu du Parvis** ». Je tiens aussi à exprimer toute ma reconnaissance au Maître G. Cohen qui, dès les premiers moments, m'a conseillé, aidé et encouragé avec tant de bienveillance.

Je n'oublie pas que le « Vray Mistère de la Passion » est vraiment la plus grande et la plus belle manifestation de l'art théâtral du Moyen-Age. Ce simple et pur chef-d'œuvre dramatique, aussi somptueux, par certains côtés, que poétique et tendre, par d'autres, fut écrit en 1452. Il faut donc lui laisser le caractère de son époque. C'est ce que j'ai fait avec tout mon cœur.

Pierre **ALDEBERT.**



Décor du ciel en 1936.



Théâtre où se jouait le Mistère de la Passion à Valenciennes en 1547.

Le décor simultané

Sur le théâtre du Moyen-Age, nous n'avons eu longtemps que des légendes.

« De nos dévots aïeux le théâtre abhorré... » enseignait Boileau. Il est vrai que son erreur a été corrigée depuis longtemps. Mais elle a été remplacée par une autre erreur, non moins ridicule.

On a enseigné à travers tout le XIXe siècle, et certains manuels le répètent encore, que le théâtre du Moyen-Age fut un art grossier, abandonné à l'improvisation et uniquement populaire.

Rien n'est plus contraire à la vérité.

Les belles recherches de quelques médiévistes, parmi lesquels, en tête, je citerai le nom de M. Gustave Cohen, professeur en Sorbonne, ont prouvé d'abord que les auteurs des Mystères, des Miracles et des « Jeux » divers de la scène, étaient des gens doctes, souvent des théologiens, occupant des charges considérables et formés par les universités. Puis ils ont montré qu'à cette époque, où la poésie épique et la poésie lyrique furent poussées à un haut degré de subtile perfection, le théâtre fut l'objet des mêmes soins, fut pratiqué avec le même raffinement.

La construction du drame ou de la comédie, la versification infiniment variée, passant de la chanson à l'épopée, le style travaillé avec une science lucide du vocabulaire et de la grammaire font des œuvres de Gréban, d'Adam de la Halle, de Ruteboeuf de véritables chefs-d'œuvre.

Les acteurs n'étaient pas des amateurs incultes, livrés à eux-mêmes, mais des volontaires : nobles, prêtres, bourgeois, artisans, soumis à la discipline éclairée d'un metteur en scène expérimenté.

Enfin la mise en scène, qui était traitée jadis de fruste et de naïve, était au contraire éminemment dramatique et philosophique. Et c'est sur quoi je veux faire quelques observations.

* * *

Il y a trois sortes de décors :

La première est le décor **permanent** et immobile, qui est indifférent à l'action, et qui vaut, impersonnellement, pour Britannicus, pour Bajazet et pour Phèdre.

La seconde est le décor **successif** qui change à mesure que l'action se déroule. C'est un décor **dans le temps** et dominé par l'idée du temps. Tel le décor moderne de Lorenzaccio à la Comédie-Française.

La troisième enfin est le décor **simultané** tel que nous l'avons vu chez Gaston Baty dans certaines parties de « Cris des cœurs » et dans plusieurs pièces imitées de l'américain ou de l'allemand. C'était le décor des Mystères et des Miracles. Il nous représente l'espace, et l'idée dominante, exprimée par lui, à travers la succession dans les temps, c'est l'idée de l'espace — dans sa permanence. J'insiste : ce n'est pas seulement l'idée de l'espace qu'affirme le décor simultané, c'est du même coup l'idée de la permanence de certaines choses qui restent, pendant qu'une lignée d'événements se déroule. Et je pense que c'est cette signification du décor simultané, tout autant que la commodité qui l'a fait préférer par ces merveilleux hommes de théâtre qu'étaient nos « dévots aïeux ».

Qu'est-ce qui constitue, en effet, un Mystère ou un Miracle ? Est-ce une suite de faits, de sentiments, de décisions ou d'hésitations ? Non pas ! C'est la présence éternelle de l'Enfer et du Ciel ; c'est la présence éternelle de Dieu ; c'est la présence sinon éternelle du moins immuable de toute la création, intéressée à l'événement humano-divin que raconte le texte.

Les esprits attentifs aux progrès du cinéma ont compris depuis des années que sa différence d'avec le théâtre c'est qu'il introduit l'espace. Non pas une série d'endroits déterminés ou de points précis où surgiront les faits et les épisodes d'une série successive (comme les aventures des Trois Mousquetaires), mais la terre où, pendant que la série « historique » successive se déroule, quantité de faits, quantité d'états, quantité de combinaisons se produisent en même temps et continuent à coexister.

Bref, tandis que le texte du drame religieux du Moyen-Age nous racontait une « histoire », le décor nous rappelait que cette histoire, à un certain point de vue, n'appartenait pas au temps, ne se déroulait pas pour s'éteindre, mais était éternelle.

Je voudrais citer ici un mot admirable de Bossuet ; dans la fameuse méditation que, tout jeune encore, il écrivit sur la Mort. Après avoir parlé des événements dont sa vie aura été remplie, il continue ainsi : « Voilà ce que c'est que ma vie ; et, ce qui est épouvantable, c'est que cela passe à mon égard ; devant Dieu cela demeure ; ces choses me regardent ».

Le décor simultané rappelle que cela n'est pas une image, une eau qui fuit entre les doigts, une succession dans le temps, mais une réalité devant Dieu et de par Dieu. Cela demeure !

* * *

Tel est le sens du décor simultané.

Et en cela, de nos jours, il n'est pas seulement une curiosité ou une ressource de mise en scène. Il doit devenir un ennoblissement et un accomplissement philosophique que notre théâtre ne voudra pas dédaigner.

Certes, notre théâtre (qui n'est pas si misérable qu'on le dit) est entièrement laïcisé. Je veux dire qu'il y est peu parlé de Dieu ; mais le sens religieux, le sens du sérieux et de l'éternité de la vie n'y est pas perdu. Croyez bien que dans les pièces d'Henry Bernstein, de Sacha Guitry, d'Edmond Sée, dans celles de J.-V. Pellerin et de Gandillon (et j'aurais une belle liste de noms à y ajouter) « il est toujours de l'homme », pour employer l'expression de Molière.



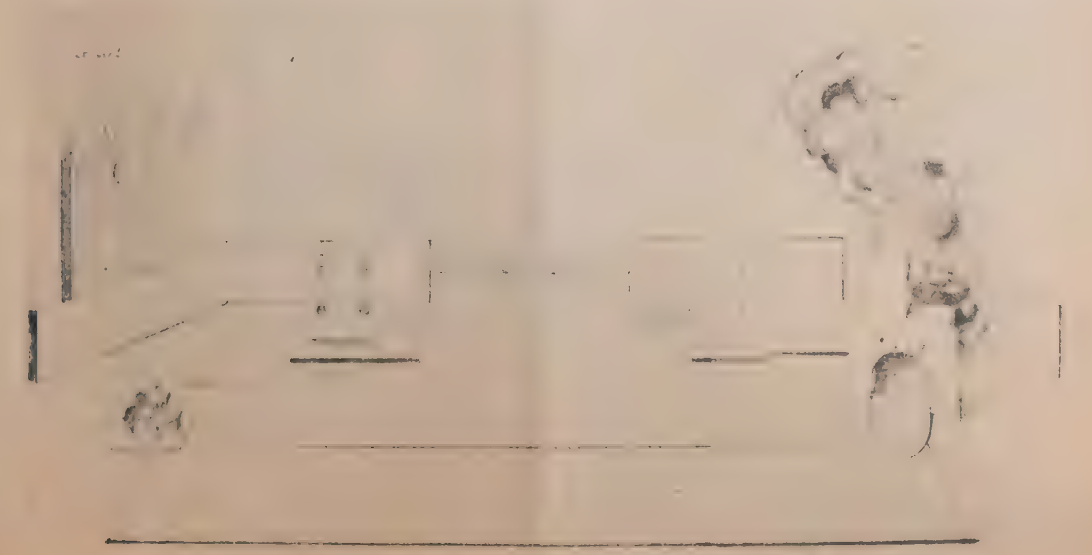
Martyr de Sainte Appoline (miniature).
On voit au fond les spectateurs assistant à la scène.

Or, s'il y a de l'homme, il y a forcément « la condition humaine ».

Un jour ou l'autre « la condition humaine » obligera leur pensée et leur art à se dépasser, à se « transcender ».

Ce jour-là, ils recourront au décor simultané, cadre souverain de la création dramatique religieuse.

Fortunat STROWSKI,
Membre de l'Institut.



Maquette du décor pour le mistère de la Passion Notre-Dame en 1936.

Les Comédiens Routiers et l'Art Sacré

La Compagnie des Comédiens Routiers est née sous une bonne étoile, — l'Etoile, l'étoile de Noël.

Çà se passait en 1929 à Valenton, près Villeneuve-St-Georges. Sept ans déjà ! Et nous ne sommes, me semble-t-il, qu'au début de notre action.

Avec les Bergers et les Mages, dont ils jouaient les personnages lors de leur premier **Noël Routier,** nos jeunes comédiens et nous-mêmes avons agenouillé le Drame, la Comédie et la Farce devant l'Enfant et sa Mère.

Vous savez l'étonnante fortune de cette équipe et tout ce qui s'ensuivit : la tradition des **Noëls Routiers,** répandue dans toutes les provinces de France et hors la métropole, augmentés en nombre et perfectionnés chaque année, la fondation et l'influence d'un **Centre d'Etudes et de Représentations** aux activités multiples, son Bulletin, les « Jeux Dramatiques » incorporés dans les méthodes d'éducation nouvelle, les « tournées » de la Compagnie des **Comédiens Routiers** en France et à l'Etranger, le **Théâtre de l'Oncle Sébastien** destiné au divertissement artistique de l'enfance, etc...

Chaque année, à Noël et à Pâques, les Comédiens que nous avons eu l'honneur de grouper en une association professionnelle ainsi que les collaborateurs et les élèves du **Centre** « font retraite ». Ils abandonnent pour un temps leur répertoire profane. Et nous voici dans votre domaine : celui de l'Art Sacré.

La Compassion de Notre-Dame, célébration par personnages des Mystères du Rosaire, fut écrite et montée par nous en 1932, à la demande de notre ami Jacques Prénat pour les Fêtes Jubilaires de Notre-Dame du Puy. Dans la ville, pavoisée aux couleurs de Notre-Dame, une semaine durant, deux fois par jour, nous l'avons jouée, cette célébration. Ceux qui y participèrent en gardent un souvenir qui illuminera toute leur vie. Elle avait, écrivit le T. R. P. Forestier, définitivement « exorcisé notre art ». Le mérite de cette réussite imprévue revient aux Commissaires Edouard de Macedo et Louis Viellard, ainsi qu'au Chanoine Cornette, aumônier des Scouts de France, qui avaient patronné et subventionné notre première tentative de spectacle sacré populaire.

La Compassion fut, depuis lors (en 1933 et en 1935), reprise à Paris, dans la grande Salle Pleyel.

Ce Carême-ci, dans la même salle, nous avons représenté un ouvrage nouveau : **Le Jeu de la Vie et de la Mort.** C'est le thème, cher à notre Moyen-Age, du pécheur mis brusquement en face de la mort et qui ne trouve d'autre soutien que dans la miséricorde divine, le thème que dernièrement avait repris Hugo von Hoffmansthal et que Max Reinhardt avait mis en scène à Salzbourg.



Charivari manuscrit de la Bibliothèque Nationale (France XIVᵉ)

Il ne m'appartient pas de dire les mérites de notre ouvrage. Quant à ses défauts, que je connais mieux que personne, nous saurons les corriger. Ce **Jeu** demeure inscrit à notre répertoire. Nous le perfectionnerons de Carême en Carême. Venez le voir l'an prochain.

En ce qui concerne l'avenir, mes collaborateurs et moi préparons un **Christophe Colomb** (La Découverte du Nouveau Monde) qui serait donné la saison prochaine pour les patronages parisiens et avec leur collaboration.

Viendra ensuite, si Dieu le veut, un grand **Jeu de Saint François.**

Voilà tout ce que, pour l'instant, je peux dire de notre œuvre dans ses rapports avec l'Art Sacré. Excusez ma brièveté. Pris par les exigences quotidiennes de notre profession, le temps que nous avons de parler de nous nous est extrêmement mesuré.

Léon CHANCEREL,

Directeur du Centre d'Etudes
et de Représentations Dramatiques.

Le Mystère de la Messe [1]

A l'occasion de son premier cinquantenaire, l'**Association Catholique de la Jeunesse Française** — l'A. C. J. F. — a incorporé à ses fêtes la représentation, au Parc des Princes, du vieux **Mystère de la Messe** de Don Pedro Calderon de la Barca, dans la version rajeunie qui fut donnée en 1924 au **Congrès Liturgique et Eucharistique** de Liége. Il convient d'insister sur le sens populaire de cette manifestation.

On n'ignore pas que nos efforts, dès le lendemain de la guerre, ont tendu à restaurer le théâtre sacré dans sa fonction originelle, sur le terrain même de sa naissance, celui de la communion, celui de la fidélité.

« Il n'y aura de théâtre nouveau, a dit Jacques Copeau (et nous ne nous lasserons pas de le redire), que le jour où l'homme de la salle pourra murmurer les paroles de l'homme de la scène en même temps que lui et du même cœur que lui ».

Un théâtre chrétien nouveau, repartant à neuf, « franc de tige » suppose à l'origine des spectateurs chrétiens. Faute de quoi, il se heurtera aussitôt à l'incompréhension ou à l'indifférence et, s'il cherche à tourner l'obstacle, se verra amené à consentir telle atténuation, à revêtir tel masque, tel déguisement qui risqueront de fausser son esprit et de gauchir sa ligne directrice. En art, celui qui concède est vaincu. Etabli au contraire sur un public en accord avec lui, fût-il d'abord en petit nombre, il acquerra une franchise, une vigueur, une solidité et une autorité qui lui permettront tôt ou tard de déborder et de s'imposer au siècle.

Convaincus de cette exigence, nous n'avons pas craint de nous adresser, en toute humilité, à l'humble public des collèges, des maisons d'œuvres, des patronages de jeunes gens, seuls rassemblements de peuple fidèle — les grands pèlerinages exceptés — que nous propose notre temps. La fondation des **Compagnons de Notre-Dame** (1925) continués présentement avec le talent que l'on sait par les **Compagnons de Jeux,** marque le second temps de la croisade : il s'agissait de concentrer l'expérience acquise, de fournir des modèles, sans doute imparfaits, mais exprimant du moins une esthétique consciente et bien définie, aux scènes d'œuvre en question. Il n'est pas inutile de rappeler que cette esthétique rompant avec le réalisme bourgeois et mondain qui régnait depuis un siècle et qu'elle tentait de substituer à un art de conversation, de rationalisation et de débat, un art de jeu, à la fois plastique et rythmique, **poétique** pour dire le mot, dans le sens de la plus ancienne et de la plus constante tradition, celle qui va de Sophocle à Gréban, de Shakespeare à Lope et à Calderon, et de Corneille à Molière, celle-là même que ranimait le **Vieux Colombier** de Copeau. A l'avant-garde du théâtre sacré, nous nous placions donc aussi à l'avant-garde du théâtre même. Car, si nous faisions place dans notre répertoire à certains de ces maîtres, français, espagnols ou flamands, il ne s'agissait en aucune façon de pasticher le déjà fait, d'archaïser, d'accommoder des restes, mais d'enrichir une technique et de retrouver un esprit. L'art du passé est ce qu'il est ; le renier serait folie, le répéter serait plus fou encore ; la véritable tradition bien assimilée se justifie dans la novation ; elle y entraîne ses servants d'une façon irrésistible. Il convenait de préciser ce point.

« Pour la foi par l'art dramatique. Pour l'art dramatique en esprit de foi ». Telle est notre devise. Dès 1923, en présentant le premier volume de mes **Jeux et Miracles pour le peuple fidèle,** j'écrivais ce qui suit : « Le patronage est un point de départ. Nous essaierons de rassembler de vastes troupes d'amateurs cultivés, entraînés, stylés, qui donneraient deux fois l'an, par exemple, à Noël et à Pâques, des représentations solennelles ». Et je rêvais au jour « où chaque paroisse de France, pour la fête de son patron, pourrait donner sur la place, après l'office, un beau « miracle » en son honneur... ». Ce jour n'est pas arrivé ; mais il vient. De la cathédrale de Chartres à Notre-Dame de Paris, de la Sorbonne à la Salle Pleyel, les célébrations dramatiques se multiplient. Nous pouvons nous enorgueillir d'en avoir favorisé le retour en préparant l'état d'esprit et le « climat » indispensables. Mais nous n'avons pas attendu les Théophiliens, ni les Comédiens Routiers, ni le développement des « Feux de Camp » pour étendre notre action au-delà des petites salles où elle est née, où nous la poursuivons avec patience, chaque jour. Voici dix ans, sous notre direction, une troupe locale célébrait auprès d'Annecy, sur la terrasse du château de Menthon, le millénaire du premier Saint Bernard, par sa « **Merveilleuse Histoire** ». Rappelons en passant au Grand Théâtre des Champs-Elysées, la **Vie Profonde de St François d'Assise** avec Copeau, Suzanne Bing et nos « Compagnons ». Puis **le Triomphe de St Thomas d'Aquin,** philosophique et liturgique, à Liége. Il y eut **le Triomphe de Notre-Dame de Chartres** pour les fêtes du voile de la Sainte Vierge. Il y eut à la Sainte-Chapelle **le Mystère du Roi Saint Louis.** Ce fut le troisième temps de notre effort : la prise de contact avec un vaste peuple à une occasion, désignée par l'Eglise, qui disposât les cœurs à écouter dans la même dévotion la louange liturgique et la louange dramatique du même mystère ou du même saint. La notion de fête que notre temps a galvaudée — il a pris le parti de se divertir tous les jours au cinéma, au music-hall et au théâtre — recouvrait sa valeur et sa solennité ; elle tendait à redevenir sociale, vitale, spirituelle, à marquer dans l'année les temps mérités du repos, du loisir, de l'exaltation : l'art dramatique consonnait aux harmonies périodiques du culte ; il y puisait et sa vertu et sa justification.

Les dernières manifestations populaires, qu'on doit porter au compte de notre mouvement et dont nous avons assumé totalement ou en partie la charge, sont sur la terre de Belgique si accueillante à nos efforts : **le Mystère de l'Invention de la Croix** sur le plateau de

---

(1) Seconde partie du jeu scénique « l'Espérance du Monde », représenté le lundi de la Pentecôte, 1er juin 1936, sous la présidence de S. E. le Cardinal Verdier.

Tancrémont (2), **la Mystérieuse Légende d'Ermeninde,** aux bords de la Semois et **le Mystère de la Messe,** à Liége, les deux premiers originaux et le troisième d'après Calderon. En France, nous avons pu faire représenter **le Grand Pardon de St Jean-Baptiste,** à Chaumont, **le Mystère du Feu vivant sur les Apôtres** dans les Arènes de Lutèce. Or, voici, au Parc des Princes, **le Mystère de la Messe** qui nous revient.

Le trait caractéristique de ces derniers essais semble bien être une compénétration réciproque de plus en plus intime entre la scène et le public, par l'extension du rôle traditionnel que le chœur a tenu dans la tragédie grecque. Non seulement le chœur sera l'écho du sentiment public en présence de l'action, mais il exigera bientôt du spectateur une réponse formulée, une participation directe. Comme dans une messe dialoguée, **tous les fidèles répondront.** La vogue soudaine des chœurs parlés, utilisés tout d'abord par les communistes, nous a facilité la tâche. Après **le Feu vivant sur les Apôtres,** aux Arènes, **le Mystère de la Messe,** orchestré pour le Parc des Princes, en pousse à bout l'emploi. Une demi-douzaine de protagonistes, trois chœurs de scène mêlés à la péripétie : les Ignorants, les Gentils et les Juifs ; le chœur des Fidèles, cinq cents jeunes gens, massés devant la scène et prêts à la submerger sur un signe, et enfin l'Assemblée, 40 ou 50.000 personnes les soutenant de sa clameur. Tels sont les éléments en jeu. Oui, **tous les spectateurs acteurs.** Aussi bien il s'agit du plus grand des drames, du drame central et total, essentiel et suffisant, le drame de la Cène, le drame de la Croix, le drame de l'Incarnation et de la Rédemption éternelles et quotidiennes, qui se joue sur l'autel.

On sait que Calderon de la Barca qui composa des centaines de comédies, des centaines de drames profanes, établis sur le plan chrétien, a écrit par ailleurs environ soixante-dix mystères (en Espagne des « autos sacramentales », actes sacramentels) bibliques ou évangéliques, théologiques ou mystiques, qui étaient joués sur les places aux grandes solennités. Grâce à un érudit de mes amis, j'ai pu trouver à la Bibliothèque Nationale le texte du **Mystère de la Messe — « Los Mystérios de la Missa »** — dans un édition du XVII[e] s. et le traduire avec lui mot à mot. Mais nous ne sommes pas en Espagne et nous avons peine à imaginer le temps singulier où la symbolique chrétienne était la nourriture commune des croyants. Nous n'avons pas non plus à notre disposition le matériel fastueux et coûteux dont la Procession de Séville peut nous donner encore l'idée; car ces Mystères se jouaient sur des chars, chacun figurant un lieu, chacun présentant une scène. Ajoutez que la poésie éblouissante du maître espagnol dépasse en préciosité et en subtilité, en allusions mystérieuses, ce qui s'est fait de plus compliqué en ce genre et qu'elle jette sur la pensée un voile impénétrable à un moderne, même lettré. Il fallait à tout prix élaguer, éclaircir, simplifier, mettre en valeur l'essentiel, l'idée directrice du drame. Je me suis arrêté à ce parti. L'idée est magnifique. La Messe, selon Calderon résume toutes les formes de l'adoration, depuis la chute de l'homme envers son Créateur. Elle commence au repentir d'Adam, passe par Moïse et s'épanouit dans le Christ, victime et sacrificateur. Ainsi verrons-nous tour à tour accéder à l'autel unique: Adam qui pleure nos péchés — ce sera le Confiteor —, Moïse suppliant et glorifiant un Dieu encore obscur — il dira le Kyrie et le Gloria —, Paul foudroyé et transformé lisant l'Epitre, Jean lisant l'Evangile après un débat contrasté entre les Juifs et les Gentils; enfin Jésus, suivi de Pierre et escorté par les Gentils, officiants du même Office, co-célébrants du même sacrifice, qui renouvelle, à l'ombre du Calvaire, le geste de la Cène, le Don de Soi au monde des Vivants. Or, le corps mystique du Christ — chœur des Fidèles et Assemblée — répète et scande les prières que la Sagesse de Dieu, assise sur son trône, explique.

J'ai cru devoir développer un temps de la Messe à peine indiqué dans l'original et capital cependant : l'Offertoire. Aussi aura-t-on vu, au Parc des Princes comme à Liége, les métiers s'avancer — paysans, ouvriers, marins, hommes de comptoir et de bureau, étudiants, représentants des professions libérales —, environner l'autel et déposer autour, réellement ou en figure, les fruits des champs, les outils et les livres, autrement dit les symboles de leur labeur. Un moissonneur a placé sur la Table la gerbe, un vigneron la grappe qui seront la Chair et le Sang du Christ. A ce prix seulement, la participation de tout leur être, le Sacrifice de la Messe sera complet.

La première partie du « jeu » que présentait l'A. C. J. F., composée par MM. Folliet et Paul Hibout, pour illustrer l'idée essentiellement catholique de la collaboration des classes justifiait doublement l'importance que j'ai donnée à l'Offertoire ; car, sur la pelouse du parc, la J. O. C. en maillots rouges, la J. A. C. en maillots jaunes, la J. M. C. en maillots rayés blanc et bleu, la J. I. C. en maillots blancs, la J. E. C. en maillots bleus, avaient marqué leur différence et leur accord en des chœurs joints ou alternés, en des évolutions divergentes, puis convergentes ; c'était vraiment le monde du travail, avec ses couleurs, qui s'élevait vers l'autel pour s'offrir.

Je n'ai pas à louer la présentation. On a reproduit à peu près le dispositif que j'avais choisi et que M. Oscar Lejeune, mon savant collaborateur et ami, avait réalisé à Liége : un immense plateau, trois plans inclinés pour l'accès ; sur le plateau, un bloc, mais à double escalier latéral, portant la **table** ; et sous le bloc, au centre, la crypte à voûte ronde, d'où les personnages sortaient un à un ; à gauche, le trône de Sagesse. Parti-pris architectural, dont l'absence de réalisme eût scandalisé Calderon, et d'une simplicité absolue : ce qu'il faut pour le jeu des acteurs et des masses, mais rien de plus. N'oublions pas l'orbe harmonieux du grand stade qui donnait à la scène ses justes proportions. Les Compagnons de Jeux tenaient les rôles principaux et Henri Brochet incarnait le Christ ; les Compagnons de St-François, le groupe de St-Médard et le groupe de St-Michel des Batignolles composaient les chœurs agissants, l'A. C. J. F. et ses cinq sections, l'énorme chœur des Fidèles. « Je crois ! — Je crois ! — Je crois ! », clamait de toute sa voix l'assemblée. Etait-ce parfait ? Non. Nous n'avons eu qu'une répétition d'ensemble. Mais c'était émouvant, car il n'y avait qu'un seul chœur. Nous voici loin de cet art dramatique en vase clos dont notre temps feint de se contenter — ou se contente. Le souffle de foi, de beauté, de générosité et de grandeur qui semble se lever balaiera le passé caduc et nous rendra, quelque jour, une scène libre, simple et nette, au sein d'un peuple unanime et pacifié.

Remercions l'A. C. J. F. et les nombreux prélats qui nous ont honoré de leur aide et de leur présence.

Henri GHEON.

---

(2) Il sera repris cette année les 15, 16, 20 et 23 août au même lieu. Le Chemin de Croix créé par les Compagnons de Jeux en fait partie.

Le Vitrail

du XIIème au XVIème Siècle

On demeure étonné du grand nombre de verrières du Moyen-âge qui subsistent encore, malgré leur fragilité, malgré les changements de goût, malgré le temps et malgré les hommes. Tel fut l'amour de nos pères pour les vitraux qu'ils en montèrent partout, dans les fenêtres de plus en plus hautes, de plus en plus larges, de la grande cathédrale comme de la plus modeste église de campagne : ils aimaient ces verrières de couleur qui réchauffaient d'une atmosphère brillante la pâle lumière de nos églises, ils aimaient aussi voir se dérouler dans l'azur du ciel les récits de l'Ancien et du Nouveau Testament, les merveilleuses histoires des saints du Paradis : « Pour autre chose ne sont faites les images des vitraux, proclamait encore Gerson au début du XVe siècle, for seulement pour montrer aux simples gens qui ne savent pas l'escripture ce qu'ils doivent croire ».

Les moyens dont ils usaient pour fabriquer ces vitraux nous sont connus par le traité du moine Théophile, « Diversarum artium schedula », et quelques autres textes du Moyen-âge qu'éclairent les recherches de M. Chesneau, ancien directeur de l'Ecole des Livres, de M. Forbes, directeur du Fogg Museum à Harvard, et de maîtres-verriers et peintres-verriers, comme Appert et Socard. Le verre soufflé en plateau ou en cylindre, coloré au moyen d'oxydes métalliques et de minerais appropriés, découpé au fer rouge et au grugeoir, était monté dans des plombs épais, et les panneaux étaient raidis dans la fenêtre au moyen de barres de fer horizontales et verticales, dites barlotières, complétées de place en place par des tringlettes horizontales. La grisaille posée en hachures ou en minces et étroites couches griffées au petit bois pour donner des lumières, faisait scintiller le verre, permettait de dessiner les traits du visage, les draperies, les détails du décor, de donner les accents, de tracer les inscriptions.

La beauté des vitraux du XIIe et du XIIIe siècles tient d'abord à la qualité du verre employé, verre épais, lumineux, vivant, bossué de soufflures, coupé de marbrures, tacheté d'impuretés, de bulles d'air qui font vibrer la lumière, étinceler les rayons. Les couleurs sont



Cathédrale de Poitiers, derrière de l'abside. XIIIe siècle.

peu nombreuses : le beau bleu du XIIe siècle, limpide et pur comme l'azur du ciel, un peu violacé au XIIIe siècle, parfois un peu verdi, le rouge vif veiné dans la pâte puis posé en mince pellicule à la surface du verre, le pourpre et le violet, le vert plus ou moins employé suivant les ateliers, le jaune et le brun. Les bleus qui chantent par un ciel gris ou sous la lumière du Nord, les rouges qui s'embrasent dans le grand soleil, forment la dominante. La différence d'épaisseur du verre permet tous les dégradés. Les coupes très nombreuses, qui font du vitrail une mosaïque de verre, rompent les tons ; les artistes, avec une admirable connaissance des effets, font jouer les couleurs, rapprochant les unes, opposant certaines,



Cathédrale de Chartres. Verrière du XIIIe siècle.

éloignant les autres, surveillant les bleus qui éblouissent et débordent sur les tons voisins, gardant à chaque fragment son éclat propre, grâce aux plombs qui cernent les verres, et aussi, grâce à ces rubans perlés de points blancs dont ils firent un si heureux usage. Les fours des peintres-verriers étaient installés sur le chantier même de l'église qu'ils vitraient, et on pouvait ainsi contrôler les effets lumineux, compléter, ajouter, retrancher, repiquer, suivant l'intensité et la qualité de la lumière, suivant la place de la fenêtre, au nord, au sud, à l'est, à



Rouen. Saint-Patrice. Fenêtre gauche 7e pan. XVIe s.



Rouen. Eglise S



Adam et Eve. Vitrail du XVIe siècle.



XVIe siècle.

l'ouest, fenêtre haute, fenêtre basse, fenêtre ouvrant devant un mur, le long d'un contrefort, sur des arbres, sur un grand horizon, sur le ciel, fenêtre éclairant un intérieur richement décoré ou pauvre, blanc ou coloré, lumineux ou sombre.

La composition n'est pas moins habile. Dans les petites scènes des médaillons des fenêtres basses comme dans les grandes figures des fenêtres hautes, les lignes de la silhouette se détachent fortement sur un fond nu. Les traits de la draperie sont bien accusés, draperie moulant le corps au XIIe siècle, plus ample au XIIIe, mais disposée de telle sorte qu'elle accompagne le geste, souligne et précise l'attitude. Les visages sont générale-



Poitiers. Sainte-Radegonde. XIIe siècle.

ment plus expressifs — les plus calmes sont les plus beaux, — et toujours impersonnels. La composition est purement décorative. Le dessin est simple, sans subtilité, sans perspective, sans effet de relief : le vitrail est comme un grand tapis lumineux tendu dans la fenêtre ; il ne doit pas faire trou dans le mur.

Au XIIIe siècle, les fenêtres s'agrandissent ; il faut une solide armature de fer et bientôt de pierre — vers 1220-1230, les meneaux de pierre divisent la fenêtre en formes — pour maintenir le vitrail. On ne se contente



Le Mans (Sarthe). Cathédrale. Vitrail.

plus des barlotières verticales et horizontales du XII[e] siècle ; les forgerons plient le fer en losanges, en cercles, en demi-cercles, en quatrelobes, en fleurs à larges pétales qui encadrent les médaillons et composent un grandiose décor dans la fenêtre.

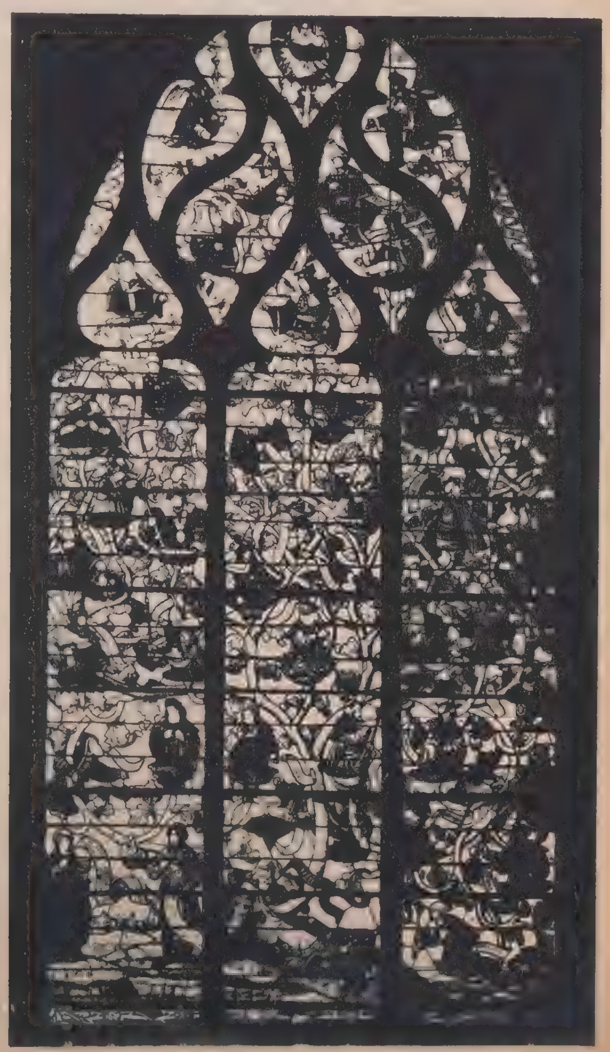
La fabrication est plus hâtive. Les grasses palmettes, les riches rinceaux du XII[e] siècle disparaissent peu à peu des bordures et des fonds. Les bordures, plus étroites, sont décorées de motifs répétés, pris souvent aux figures héraldiques. Entre les médaillons sont tendus des treillis de losanges, d'écailles, de quadrillés bleu et rouge. Les couleurs sont encore belles, parfois refroidies, dans la deuxième moitié du siècle, par l'emploi exclusif des treillis rouge et bleu qui donnent à l'ensemble une tonalité violacée. Le décor de grisaille, dont les Cisterciens du XII[e] siècle avaient tiré de très nombreux effets — la couleur était interdite par la Règle, — employée soit seule, soit réchauffée par des points et des rubans de couleur, devient de plus en plus fréquent, et l'on voit parfois à la fin du XIII[e] siècle, dans les plus riches églises, un médaillon de couleur enchâssé dans une grande verrière de grisaille.

Au XIV[e] siècle apparaît une coloration nouvelle, le jaune d'argent, obtenu par l'application du chlorure d'argent qui donne au verre, après cuisson, une tonalité jaune. Les fenêtres sont divisées en plusieurs formes par des meneaux, et, dans chaque forme, se dresse un personnage sous un dais d'architecture de plus en plus développé, porté par des piédroits remplaçant les bordures, le tout en jaune d'argent et en grisaille ; au-dessus et au-dessous, du verre losangé remplit la fenêtre. La place considérable donnée aux architectures entraîne une diminution de la surface colorée, et, pour briser encore l'éclat des verres de couleur, on obscurcit les fonds de damas de grisaille peints au pochoir. Le dessin l'emporte sur la couleur, aussi remarquable dans l'arrangement des grandes figures, élégantes, distinguées, souvent charmantes, que dans le décor des architectures, où s'ébattent enfants, oiseaux et quadrupèdes, où conversent grands seigneurs et belles dames. Des effets de perspective apparaissent çà et là, généralement assez timides, qui menacent de pousser l'art du vitrail hors de la bonne voie.

Les tendances du vitrail du XIV[e] siècle s'accen-



Eglise de la Madeleine à Troyes. Arbre de Jessé. XVI[e] siècle.



Cathédrale de Saint-Lô. Verrière du XV[e] siècle.

tuent au XVe. Certaines verrières sont entièrement traitées en grisaille et au jaune d'argent, rehaussées seulement de quelques touches de couleur. Les socles et les dais au gâble flamboyant occupent presque toute la hauteur de la fenêtre, et les donateurs, accompagnés de leurs saints patrons, ne sont plus que de petites figures dans la composition d'ensemble.

A la fin du siècle commence à se manifester la réaction qui va triompher au XVIe : la couleur reprend peu à peu sa place prépondérante, les personnages vêtus de magnifiques costumes se détachent sur des fonds d'étoffes somptueuses, sur des paysages lumineux, enrichis de fabriques. Les vitraux légendaires, qui n'avaient jamais complètement disparu, racontent en des suites de scènes juxtaposées, souvent sans aucun cadre et disposées sur plusieurs registres, la vie du Christ et les histoires des saints. Enfin apparaît une nouvelle technique dont les peintres-verriers du XVe siècle sauront tirer des effets somptueux : le verre doublé.

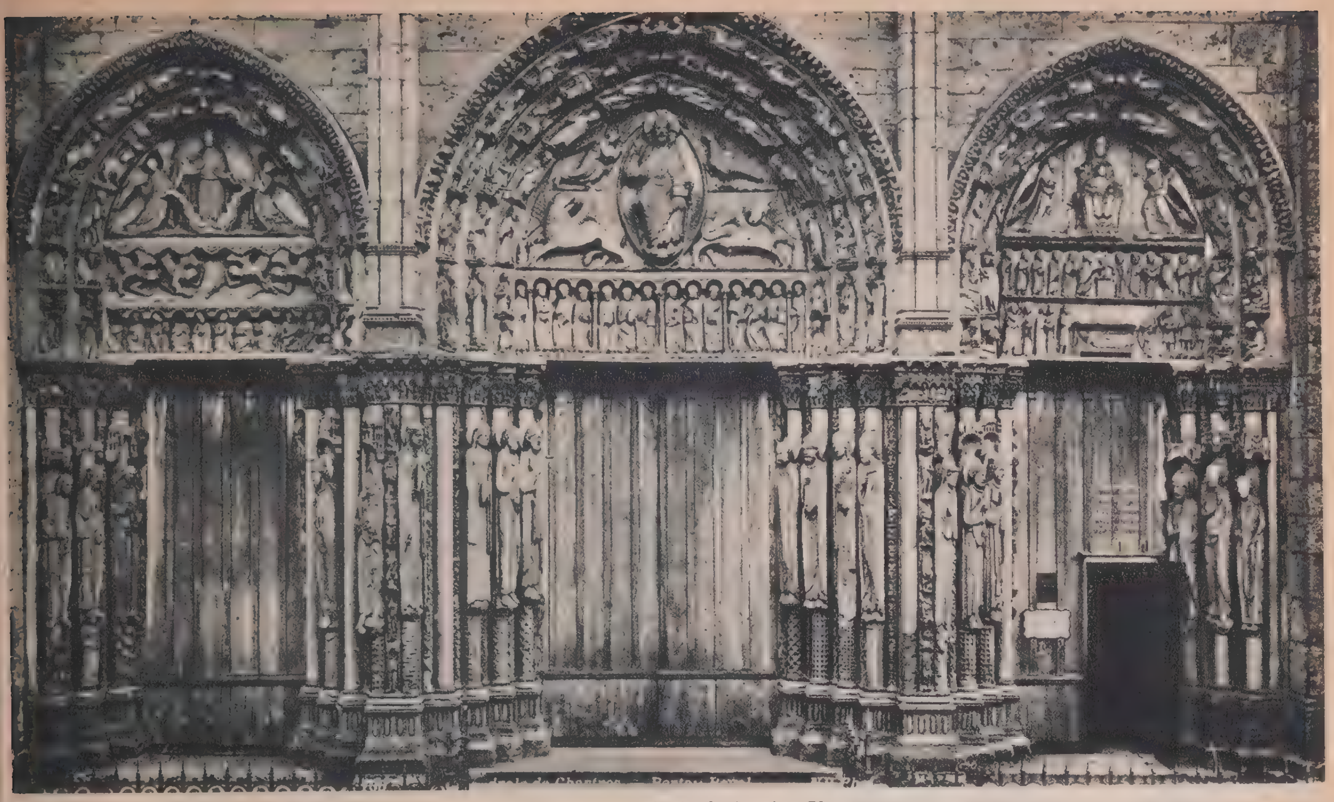
Jusqu'alors, le rouge seul était doublé. On eût l'idée d'appliquer cette technique aux autres couleurs. Le verre plus mince, plus plan, coupé au diamant, est disposé en lamelles superposées doublant en blanc un ton pur, ou en couleur une autre couleur ; la superposition de plusieurs lamelles de couleur différente, permettra aux artistes des effets nouveaux, des tonalités plus riches. En outre, en enlevant par place une des couches, on obtiendra des points blancs ou colorés qui feront ressortir l'éclat du ton principal, comme la perle blanche, ou dorée au jaune d'argent, dans le verre rouge, les crevés blancs dans le bleu ; on appliquera la même technique aux damas des étoffes, aux figures héraldiques dans les armoiries, à maints détails du décor. Certains ateliers atteignirent dans ces travaux à une habileté remarquable.

Une coloration nouvelle enrichit encore la palette du peintre-verrier : au jaune d'argent, qui va du jaune paille au jaune d'or, s'ajoute le ton de carnation ou rouge Jean Cousin, employé comme le jaune d'argent, et dont on se servira pour réchauffer les autres tons. La grisaille reste très employée, et les peintres-verriers savent en tirer des effets de dégradé, des châtoiements d'étoffes, des modelés de visage que l'on ne saurait trop admirer. Les verriers rivalisent avec les peintres, s'inspirent de leurs œuvres, copient les gravures célèbres venues d'Allemagne et d'Italie, les bois et les miniatures de France, mais ils savent conserver au vitrail son caractère propre, sa technique, sa qualité particulière de mosaïque de verre, de peinture translucide, toute différente, dans son principe même, de la peinture sur toile ou sur support opaque.

Dans la seconde moitié du XVe siècle, et surtout au XVIe, l'art du vitrail ne présente plus cette extraordinaire unité qu'il avait eue aux siècles précédents. Sa technique s'est tellement enrichie, ses sources d'inspiration sont si diverses, que des différences se précisent suivant les régions, ce qui a permis de constituer un certain nombre d'écoles : l'Ecole de l'Ile-de-France, dont les centres sont Beauvais où domine Engrand Leprince et son atelier, et Paris, où l'art de la Renaissance pénètre peu à peu, tant par l'influence des gravures et des livres historiés que par celle des artistes de l'Ecole de Fontainebleau et des grands maîtres italiens. L'Ecole de Normandie subit d'abord l'influence de l'art des Pays-Bas, avec Arnoul de Nimègue, dont M. Jean Lafond a montré le rôle considérable, puis celle de l'Ecole de l'Ile-de-France, grâce aux Leprince venus exécuter à Rouen des œuvres importantes ; elle produit une quantité de vitraux fort remarquables, tant par la couleur que par la composition. La Bretagne a aussi un art propre, descriptif, pittoresque, d'une technique assez simple. L'Ecole de Champagne, une des plus anciennes et des mieux caractérisées, nous montre, à côté d'œuvres magistrales, de compositions nobles et grandioses, une quantité de productions hâtives mais très habiles, exécutées en grande partie dans les ateliers troyens dont le Comte Biver a étudié l'activité, et qui possédaient des séries de laitons pour les silhouettes des personnages, des pochoirs pour les fonds et les décors, qui leur permettaient de composer rapidement, économiquement, mais avec une science de l'art du vitrail et une connaissance de la technique extraordinaires, des verrières « à la demande », véritable imagerie de verre, avec toutes les qualités du vitrail et le sens direct, pittoresque, compréhensif de l'image. Il faudrait signaler encore, dans le Centre, le Midi, l'Est, des ateliers très actifs, subissant l'influence d'une forte personnalité, comme Arnaud de Moles à Auch, ou Valentin Bousch à Metz, ou possédant de puissantes traditions, comme ces peintres-verriers lyonnais dont Lucien Bégule a montré qu'ils avaient notamment travaillé aux magnifiques verrières de Brou.

Mais voici que, dans la deuxième moitié du XVIe siècle, se généralise l'emploi des émaux d'application, émaux translucides posés sur le verre. Ils permirent de peindre sur verre de petites scènes, parfois réussies lorsqu'elles étaient destinées à être vues de près, mais modifièrent complètement la technique du vitrail : la peinture à l'émail sur verre n'est plus le vitrail. La décadence s'accentua rapidement. On se déshabitua de la couleur, on perdit le goût des belles verrières, et la chute fut si profonde qu'il fallut, après deux siècles de mépris ou d'oubli, un siècle entier pour réapprendre, par l'étude des chefs-d'œuvre du Moyen-âge, la technique et l'art du vitrail.

Marcel AUBERT,
membre de l'Institut.



Le portail royal. Cathédrale de Chartres.

L'Esprit Sculptural

LE LANGAGE DES ARTS

Les fins de la sculpture sont les mêmes que celles de tous les arts. Elle vise à exprimer une vue de l'esprit, qui est une communication de l'être, source du beau et du bien. La sculpture est l'un des langages qu'on peut employer pour exprimer cette vision, et, comme tous les langages, c'est un résidu d'images, très abstrait sans doute mais qui peut être très précis.

Quand je dis « langage » il y a dedans le mot « langue », organe rouge et charnu que les enfants tirent volontiers. Pourtant dans langage, la langue est devenue presqu'invisible, bien qu'elle y soit, et langage est devenu synonyme d'idiôme. Il se dit encore du moyen d'expression propre à telle ou telle forme de la pensée, langage des arts ou des mathématiques, bien que la langue n'y joue qu'un rôle effacé.

Or, en architecture aussi, l'arc d'une voûte n'est pas là pour faire penser à un pont, ni au grenier qu'il cache, ni aux lois de la chute des corps qu'il utilise pour y parer, ni aux coupes de la pierre, mais il est devenu un objet de pensée. Et suivant ce qui l'entoure, les autres objets de pensée, le plan de l'édifice, les proportions, il prendra, tout comme le mot langage, des sens différents, plus ou moins généraux. Ainsi le mot parole dans les deux expressions « parole facile » et « au commencement était la Parole ».

Autre exemple : vous trouvez dans les ruines deux pieds appartenant à deux statues différentes. L'un peut être un chef-d'œuvre, l'autre l'enseigne d'un pédicure ; ce ne sera ni le moins exact ni le moins vrai au point de vue des apparences extérieures, c'est peut-être un moulage. C'est un pied fidèlement copié pour paraître un pied, et pour faire penser à un pied. Le premier, au contraire, le chef-d'œuvre est immédiatement connu comme beau par les gens de goût, non pas parce qu'il fait penser à un pied, mais parce qu'il réalise avec force et sous forme d'un exemple ce que l'esprit saisit aussitôt de la réalité d'un pied, à savoir qu'il est de l'être en mouvement. C'est une abstraction. Sans cela pourquoi ferait-on de la sculpture, pourquoi ne pas mouler un modèle d'apparence agréable ?

Quand on sculpte une main, la couleur n'y est plus, ni le sang chaud, ni le grain de la peau, ni la palpitation de la vie, et ce n'est pas cela non plus qu'on cherche, mais l'abstraction de la forme vivante d'une main. C'est-à-dire qu'il en reste aussi peu que d'une langue dans l'expression « langage des arts ». En fait la forme plastique atteint l'essence, elle devient le signe plastique d'une forme intelligible, comme on peut s'en rendre compte dans le cas d'un buste. L'âme étant réellement ce qui fait prendre à la matière l'aspect que présente ce corps, la croissance et la poussée en avant des vertèbres et des os de la face vient de ce principe de vie qu'est l'âme. L'âme informe cette matière, elle fait avec elle une personne, unique et neuve, mais durant, et non point seule de son espèce. Or le sculpteur transcrit l'es-

sentiel des rapports et du mouvement de ces formes entr'elles, il néglige les détails accidentels et c'est ainsi qu'il exprime la vie de l'âme, non la vie psychologique entendue comme la réponse aux circonstances incessamment variables de la vie, ni le caractère de la personne, mais **la vie de l'âme informant le corps,** et qui, dans toutes les circonstances, prend l'attitude typique d'une âme. Nous atteignons la personne même dans ce que sa vie a de plus général et de plus profond. Il s'agit là d'une métaphysique ; et comment pourrait-il en être autrement ? L'homme a-t-il deux manières de penser ? Quand il pense et pour avoir des signes audibles ?

Sans doute des époques entières ne s'en sont pas soucié. Les quatre siècles de la Renaissance, après Michel Ange, s'y sont-ils même essayé dans les arts plastiques ? Il y en a peu de traces. Les artistes n'avaient pourtant à la bouche que les mots « nature » et « vérité ». Leur nature était la nature matérielle dans ce qu'elle a de plus accidentel. Si le sculpteur recherche ces petits plissements qui viennent de la contraction des muscles superficiels, qui correspondent aux accidents de la vie psychologique, aux habitudes sensibles, aux envahissements de la graisse, il abaissera la généralité de son langage, et on peut dire qu'il ne touchera plus l'être dans ce qu'il a d'essentiel. Non que cette psychologie lui soit interdite, mais c'est le très grand art de trouver juste l'accident qui aide à pénétrer la personne même, lui donner la vie dans ce qu'elle a de fugitif, sans lâcher le durable.

Nous sommes là dans le « singulier », dira-t-on, mais chaque fois qu'un philosophe donne un exemple pour faire comprendre sa pensée il est dans le singulier, de la même manière que l'artiste. Non seulement Descartes lorsqu'il discute le « Cogito » et tous ceux qui recommencent cette discussion. Il suffit de dire « Pierre est homme ». Or le philosophe a toujours quelqu'exemple dans sa tête, même s'il n'en fait point part, quelqu'image singulière encore que vague et encore que non visuelle, quand ce ne serait que l'image des effets de la pensée dans notre corps (1).

Le peintre trouve l'abstraction d'une manière analogue. Il garde couleur et lumière, mais supprime le volume réel des corps pour n'en garder que la figuration, au moyen de laquelle il s'exprime comme le sculpteur. Il est seulement beaucoup plus tenté que ce dernier de se perdre dans le fugitif et l'accidentel : l'impressionnisme n'est pas sérieusement concevable en sculpture. C'est pourquoi la peinture paraît la maîtresse des arts lorsque la décadence générale de l'esprit fait perdre à ceux-ci le goût et les moyens de pénétrer l'essence des êtres. A partir du XVIe siècle la peinture éclipse tous les arts plastiques ; l'architecture, ni la sculpture ne supportent le naturalisme auquel la peinture peut donner beaucoup de séduction.

L'IMITATION DANS LES ARTS

L'art est donc un langage où les formes jouent le rôle des mots et l'imitation n'est pas davantage le but des arts plastiques qu'il ne l'est des autres arts, de la poésie et de la philosophie. Qu'est-ce qu'imite l'architecture, qu'est-ce qu'imite la musique ? Sans doute ces arts ont un fondement naturel qu'ils observent fidèlement. C'est en observant les lois de la pesanteur qu'un architecte s'en rend maître, il en tire même des effets surprenants comme la voûte, et la nature lui donne plusieurs systèmes de proportion. Le musicien utilise la résonnance naturelle des corps sonores, qui donnera toujours à la quinte par exemple une place essentielle dans la mélodie et l'harmonie. De même le sculpteur doit faire des figures qui aient l'air de tenir debout par leur propre poids, et certaines proportions ne sont modifiables que dans d'étroites limites. Ce que nous voulons mon-



Les palathénées, frise du Parthénon (détail).

trer c'est que l'imitation de la nature n'est le but d'aucun des arts. Elle en est seulement le moyen. On devrait plutôt se demander **qu'est-ce qu'imite l'art** dans la nature, et, puisqu'il choisit, quelle raison de son choix ? Nous verrons tout à l'heure ce qui en est.

L'abstraction étonnante que devient un corps sculpté ne saute plus à l'esprit par suite de l'accoutumance. Elle est aussi forte pourtant que d'une allée de forêt à une nef d'église, que de tous les harmoniques possibles de l'accord d'un son à une mélodie.

LA FORME PLASTIQUE

Cette abstraction c'est la forme plastique. L'architecture l'emploie sous forme de solides géométriques, la sculpture se sert très généralement du corps humain ; elle peut dire autant avec d'autres corps, ceux des animaux ou des plantes, mais elle trouve deux facilités à user du corps humain. La première pour le sculpteur même. Puisque le but des arts est de suggérer les mouvements de l'âme en réponse à une communication de l'être, il est certainement assez simple de prendre le corps humain dont la forme plastique elle-même et les mouvements ont leur origine dans l'âme qui l'anime.

Nous avons donné en exemple au début la sculpture d'un buste. C'est un exemple commode et qui est même très juste d'une façon générale pour toute la sculpture égyptienne, où l'art du portrait avait un rôle religieux, celui d'assurer à l'âme une demeure éternelle. On peut dire que les artistes égyptiens atteignaient l'âme en dehors et au-dessus de sa psychologie accidentelle. Mais à part cet exemple, qui a d'ailleurs une signification profonde et une grande importance historique pour la philosophie de l'art, les grandes époques de la sculpture grecque, française, chinoise, se sont peu souciées de portraits. Elles ont plutôt créé des types, type d'homme, de femme, de sage, de saint, de guerrier, et beaucoup de figures qui sont seulement des types d'âme, ou des symboles des attitudes les plus générales de l'âme. La nuit de Michel Ange, c'est une nuit de l'esprit, non celle de St Jean de la Croix, mais l'effort pour se dégager de la nuit de ce monde, celle dont l'apôtre dit : « Nox precessit, dies autem appropinquavit ». L'ange du cadran solaire à Chartres, c'est la nostalgie du ciel, le désir d'être au-delà du temps. Le cadran solaire fut ajouté plus de trois siècles après mais placé certainement par quelqu'un qui eut l'intuition très juste que cette statue figurait l'âme envisageant sa durée.

Bien entendu l'art n'est pas une philosophie, c'est une contemplation du beau à travers tous ses analogues, mais le beau et l'être ne sont séparés que dans le langage articulé. Et c'est sa principale faiblesse de diviser ce qui est uni dans l'être. Les arts plastiques ont l'avantage de maintenir cette union, et c'est pourquoi les écrivains s'en aident en faisant des tableaux synoptiques. La grandeur des beaux arts est de réunir le beau et le vrai et de présenter la logique comme réalisée dans l'être, sans avant et sans après, ce qui lui évite de faire prendre l'antériorité logique pour une antériorité réelle. Nous ne confondons point les modes de la pensée, nous établissons que l'artiste pense avec la méthode universelle de tous les hommes, et que le respect de l'ordre interne de l'être lui est indispensable comme à toute pensée vraie, sans quoi le beau n'aurait aucun support, il ne saurait être.

On peut voir aussi combien l'art véritable est au-dessus d'une psycho-physiologie, c'est-à-dire d'un rapport exact entre le mouvement des passions et le geste, attrappe-nigaud de tous les primaires depuis Léonard de Vinci (2). L'art se place au cœur du nécessaire accord métaphysique entre l'esprit de l'homme, son corps et le monde. Il ne s'agit pas de l'homme, sujet psychologique, mais de l'homme créé à l'image de Dieu. L'homme est donc le modèle normal, et il ne faut pas croire



Les palathénées, frise du Parthénon (détail).



Un pilier du cloître de St-Trophime à Arles.

qu'en un certain sens, l'architecte n'a pas l'homme comme modèle. L'échelle humaine des détails de l'architecture (portes, appuis, sièges, etc...) est un des secrets de son harmonie et de sa grandeur.

L'autre facilité qu'apporte l'usage du corps humain est pour le sculpteur d'être plus aisément compris du public. Sans doute la sculpture est faite d'abord pour les sculpteurs : c'est pour eux l'instrument de recherche et d'expression de leur pensée, d'un rapport véridique entre la créature et son Créateur. Mais il est clair que ce rapport véridique sera beaucoup plus accessible s'il existe un lien entre le mode de pensée sculpturale et l'expression naturelle du sens commun par le langage, dans la religion, la morale naturelle et, pour nous chrétiens, dans la révélation.

L'amour de Dieu, la force de la pensée et de l'action de la grâce peuvent être manifestés puissamment dans les volutes d'une archivolte romane ou bien d'un chapiteau, mais cela c'est pour les artistes ; il est socialement plus judicieux, suivant les circonstances, d'exprimer ces attitudes de l'âme par le moyen des scènes de notre histoire religieuse dont le sujet même est, pour le spectateur, une préparation à comprendre l'œuvre d'art. Et celle-ci, ensuite, aidera le spectateur méditatif à louer Dieu.

L'art, en effet, ne peut se séparer de son rôle social qui est uni à son rôle religieux. Du point de vue le plus général, l'art est le moyen donné à l'homme de concourir à l'achèvement du monde et de donner à la terre la face que la Providence a voulu qu'elle ait pour être transformée au dernier jour en une terre nouvelle. Les beaux arts sont les créations intellectuelles à qui le même rôle est destiné dans les âmes raisonnables. Chaque homme est une créature libre et nouvelle, dans un rapport éternel à la fois nouveau et unique avec Dieu. Les artistes ont à dire cela et leur reconnaissance de ces dons gratuits que leur fait la liberté divine. Et, au jour du jugement, l'humanité tout entière sera telle que l'aura formée la totalité des penseurs et des artistes de la terre. Aucune pensée fondée dans l'être ne se perd. Les œuvres peuvent disparaître, il suffit qu'il y ait eu des esprits formés par elles et qui en aient formé d'autres.

C'est pourquoi les très grandes époques voient unis l'art, la philosophie et la religion. Et c'est pourquoi elles voient aussi l'union des arts. Il est clair que les sujets chrétiens s'appliquent particulièrement aux églises, et le rôle de la sculpture est d'être normalement liée à l'architecture.

LA SCULPTURE ET L'ARCHITECTURE

Cette chose de bon sens est cependant la moins pratiquée et la moins réussie. Aujourd'hui les sculpteurs ont pris l'habitude de faire en terre, à l'atelier, des ouvrages pour le Salon et pour le musée si possible. C'est-à-dire pour partout et nulle part. C'est-à-dire **sans aucunes conditions plastiques que celle de l'œuvre elle-même.** Ce qui est évidemment une faiblesse, car l'œuvre a beau être conçue sans aucune autre condition plastique qu'elle-même, il y a toujours, même dans un musée ou un Salon, des conditions plastiques d'éclairage, de volume des murs ou des salles qui sont laissées au hasard. La sculpture ne saurait donc s'abstraire en aucune façon de l'architecture ; mais les architectes eux-mêmes ont si bien pris le mauvais pli qu'ils croient avoir tout fait en plaçant quelque statue sur une console ou dans une niche.

Le modèle inimitable et jamais dépassé de cet art est celui du Moyen-âge. C'est le linteau qui devient bas-relief, la colonne qui devient statue, l'archivolte une envolée d'anges et de saints.

A QUELLES CONDITIONS LA SCULPTURE S'UNIT A L'ARCHITECTURE ?

La parfaite convenance de ces admirables sculptures à l'ordonnance architecturale jointe à leur élévation spirituelle, fait l'admiration de tous les vrais artistes mais étonne les simples amateurs. Ceux-ci, habitués à la photographie moderne et à l'art de tendances photographiques que la Renaissance nous a légué, s'étonnent des déformations du corps humain qu'ils prennent avec simplicité pour des fautes ! « Ils avaient du génie, me disait un confrère, mais ils ne savaient pas. Nous, nous savons ». Il s'agit de s'entendre sur l'objet du savoir. Est-ce imiter les veines sur le dessus de la main ? Les sculpteurs du XII[e] siècle s'en sont moqué assurément. Est-ce de suggérer de l'esprit avec un morceau de pierre ? Nos contemporains s'y entendent beaucoup moins que nos anciens et il s'agirait de savoir si ces deux recherches sont conciliables. Il ne le semble pas, car elles ne l'ont jamais été. Ce serait croire que le rythme et le choix des mots d'un poète hérétique puisse convenir à St Jean de la Croix ou que le mot « amour » a le même sens chez l'un et l'autre. Or, une main sculptée peut être un morceau de viande vivant ou le signe d'un mouvement de l'âme. Elle ne peut devenir un signe de ce genre qu'en estompant plutôt les

apparences naturelles des veines, du grain et des plis de la peau. Elle les retranche même pour ne garder que la forme, traitée comme le demande la pensée générale, et non comme le demanderait l'imitation véritable d'une main. Cela conduit à ce qu'on appelle maladroitement des « **déformations** » et ce que j'appellerai plutôt des « **informations** ». C'est en effet la pénétration d'une pensée dans la matière qui fait donner aux corps des proportions différentes de la moyenne couramment observée, c'est-à-dire, au sens philosophique, une **information.**

Et c'est forcément la pensée architecturale qui s'impose ainsi à la sculpture. Les rois de Juda du portail de Chartres, placés au long des colonnes, sont fortement allongés. Il faut être simple pour croire que c'est maladresse quand on peut constater que le même artiste a sculpté au-dessus de ces rois, par-dessus ces chapiteaux, de petites figures larges et épaisses comme les chapiteaux, servant de lien entre ceux-ci et les sculptures de l'architecte. Ces sculptures représentent les philosophes de l'antiquité et sont fort belles.

Nous reproduisons aussi un coin du cloître de St Trophime à Arles ; c'est là une réussite extraordinaire pour décorer des angles de pilastres, et tout artiste ne s'y risquera qu'en tremblant.

Les artistes de l'antiquité ne se privaient pas des libertés qu'ont eu les nôtres, et pour les mêmes raisons. La fameuse figure du Parthénon, connue sous le nom de Thésée ou Dyonisios, est très belle assurément, mais elle a douze ou quinze vertèbres en trop. C'est une pose très fausse et impossible. Le sculpteur avait deux bonnes raisons d'agir ainsi : son idée sculpturale du mouvement des plans du torse et des cuisses, celle d'un dépliement du corps (d'un éveil et d'un dépliement de l'âme) au lever du jour. La pose normale aurait réduit le ventre et cassé l'homme en deux. Le ventre est donc allongé dans le sens du dépliement, non raccourci ni gonflé par la pliure, et le dos invisible fait comme il peut. Secondement la figure devait être allongée à cause de la grande hauteur de son logis (quinze mètres, cinq étages). Le sculpteur a masqué modestement les fesses dont la place eut fait sauter aux yeux l'allongement excessif de la colonne vertébrale.

La troisième des Parques, celle qui est allongée pour prendre la forme du fronton, présente des anomalies anatomiques aussi considérables et même moins légitimes, car elles viennent en partie de la difficulté extrême de débrouiller les deux figures l'une de l'autre dans le marbre.

Enfin, nous donnons un exemple pris de la frise du Parthenon où un guerrier qui rattache sa chaussure est plus grand qu'un homme à cheval. Ce passage d'une échelle à l'autre existe tout au long de la frise. Il est moins adroitement fait ici qu'ailleurs, mais il est bien évident que sous peine de faire des trous dans l'architecture, toutes les figures doivent occuper toute la hauteur de la frise. D'ailleurs, les sculpteurs ne modifient jamais les proportions qu'en un certain sens. Ils ont rarement et très peu modifié les divisions horizontales (proportions des genoux, des jambes et du tronc) sinon entre des limites dont la nature donne maints exemples, je veux dire de petites têtes ou des jambes un peu longues. Les différents canons fixent même ces divisions d'une manière qui est toujours vraisemblable. Le canon de la Renaissance est caractérisé par une tête très petite, les autres divisions visent à la commodité et à la simplicité. Son manque de précision en fait un canon pour peintres plutôt que pour sculpteurs. Car les « canons »



Vieillard de l'Apocalypse. Cathédrale de Chartres.

n'ont d'autre origine que la nécessité de s'y retrouver dans la pierre ; ils sont fils de la taille directe à laquelle ils sont indispensables. Le canon grec et le canon égyptien sont très précis au contraire et ne diffèrent que par la proportion de la tête.

En ce sens, les proportions des rois de Juda sur la cathédrale de Chartres sont tout à fait normales. C'est le canon de huit têtes de la Renaissance et celle du Thésée dont nous parlions. La plus petite tête pour le plus long corps n'excède pas les proportions que Michel Ange a données à son Moïse. Quant à la subtilité de l'art avec lequel ces figures sont ou plutôt ne sont pas alignées tout en l'étant, le sens voulu dans lequel agissent ces inégalités de niveau, tout cela est à faire rougir de honte les artistes qui succèdent à de pareils maîtres. Rodin écrivait au sujet de l'Ange du Méridien de Chartres : « Cet annonciateur surgit du fond des temps anciens pour venir à nous, avec quelle autorité ! Il est plus moderne que nous, il a plus de vie, de fraîcheur et d'énergie... Bel être... tu as été conçu par des cerveaux héroïques, tu es le dernier vestige d'un siècle sublime ».

Les artistes de Chartres ont donc respecté le canon normal de toute sculpture qu'il faut assimiler à ce qu'est la gamme en musique avec les différents aspects que lui donne la modalité. Mais ils ont amaigri ou engraissé leurs personnages suivant les dispositions de l'architecture, ce qui est en rapport avec le **mouvement** et le



La Nuit, par Michel Ange.

rythme dont nous allons parler. Le mouvement paraît plus vite sur les figures amincies, il se ralentit et s'embarrasse sur les figures lourdes. C'est un des moyens comiques par excellence, comme le changement des proportions normales du canon. Une grosse tête, un petit corps, des bras trop longs font naître aussitôt le rire.

LA NATURE ET L'ART

C'est ainsi que la pensée architecturale s'est imposée de tout temps à la sculpture qui l'accompagne et l'enrichit. Nos artistes du Moyen-âge sont allés plus loin dans cette voie que les Grecs, parce qu'ils ont eu plus que ceux-ci le sens de la décoration qui, chez les Grecs, est d'invention médiocre en général. De plus nos artistes ont pris plus de liberté avec la nature que n'ont fait les Grecs, parce qu'ils n'en avaient pas la même conception. Elle n'était plus pour eux leur Mère, mais une sœur, une fille du Père Eternel. Et cette sœur aînée leur était soumise. Car nous sommes les héritiers de la promesse et c'est cette sœur qui « gémit dans l'attente des Enfants de Dieu ». Enfin, nos artistes avaient à parler d'un monde surnaturel que les meilleurs des Grecs n'ont pu que soupçonner ou désirer, monde surnaturel qui ne détruit certes pas la nature qui la couronne, mais qui n'est pas la nature. Il serait vain d'en demander aux artistes une suggestion parfaitement **naturelle.**

L'ART EST UNE PARABOLE

Il est d'ailleurs tout à fait extraordinaire de voir les chrétiens chercher les modèles de l'art dans la Venus de Milo et les métamorphoses d'Ovide, ses principes dans les écrits d'Horace, ou de Ciceron, ou de Quintilien, quand leur Sauveur lui-même leur en a donné le modèle achevé. Notre-Seigneur a été un homme pauvre vivant au milieu des miracles, sa vertu prouvant ses miracles, ses miracles confirmant sa vertu. Il enseignait la vérité (« Je suis venu au monde pour ceci : rendre témoignage à la vérité »). Chose extraordinaire, ni en philosophe, ni en théologien, mais en poète. Les philosophes sont portés à croire que c'est à cause de la simplicité des foules. Ne serait-ce pas parce que le vrai sans le beau est une lanterne sans lumière ? Et parce que la philosophie a tendance à détruire un aspect essentiel de l'être par l'analyse discursive, voilant sans cesse l'unité de la personne par exemple. Et puis elle voile le mystère même en lui donnant des noms qui masquent qu'il est mystère, réalité que la poésie rétablit. Et même la notion d'« analogie » qui est le nom du mystère de l'être qui accompagne la moindre de nos pensées et que chaque ligne de philosophie devrait rappeler, est généralement passée sous silence. La philosophie est utile et nécessaire, mais enfin c'est de l'art que Notre-Seigneur s'est servi. Jésus dit tout cela aux foules en paraboles, afin que fut accompli ce qui avait été dit par le prophète : « J'ouvrirai ma bouche en paraboles, je dirai à haute voix des choses cachées depuis la création ». L'art est une parabole et les paraboles sont le modèle de l'art et précisément d'un art fait pour suggérer la surnature. Aussi Notre-Seigneur ne s'est pas attaché à une imitation exacte de la nature. On se garde bien de semer sur le chemin ou dans les épines ; on sait que le grain serait perdu. On se garde bien d'envoyer son fils à des gens qui ont tué nos domestiques, on y va soi-même (O mystère, la parabole est encore vraie !). On se garde bien d'attendre la moisson pour sarcler les blés et en ôter l'ivraie, car elle serait semée d'avance pour l'année qui vient.

Il est remarquable que la parabole n'est point une métaphore mais une véritable analogie dont le but est de suggérer ce lien étrange de **proportion sans égalité** entre les actes humains dans l'homme et la vie divine en Dieu. On comprend que Notre-Seigneur s'en soit servi pour « dire à haute voix les choses cachées depuis la création ». Tel est l'art. L'analogie patente et déclarée de son langage est le plus facilement honnête, le plus droit et le plus profond des langages de la pensée.

Or le portail de Chartres est une parabole. A l'en-

trée de l'église, de la Maison de Dieu où nous pénétrons quand et comme nous voulons, comme au moulin, comme au métro, sans songer à remercier de ce que cet acte nous soit si facilement possible, les sculpteurs ont placé le peuple de l'attente, qui jamais n'y put pénétrer, les ancêtres mêmes du Christ, les rois de Juda, et les prophètes, et les sages parmi les gentils, Aristote et Pythagore, et au-dessus le monde de la vie éternelle.

Bien entendu tous ces personnages ne sont pas traités de même manière. Les rois de Juda sont de longues figures contemplatives, Aristote est bien sage et un peu comique, tant il s'applique. Il y a une Nativité où la Vierge est dans un lit à baldaquin, imité du travail du bois, et l'Enfant Jésus est sur le ciel du lit : le lit de la Sainte Vierge est le premier autel. Telles sont les paraboles de la sculpture. Celles de N.-S. aussi sont tendancieuses ; le choix des détails va jusqu'à rendre invraisemblable, encore que possible, l'histoire naturelle qui en fait le fond. Mais c'est ainsi que la parabole suggère analogiquement la vérité intelligible.

LE NATURALISME

Or, nous avons à lutter de nos jours contre le naturalisme sous toutes ses formes. La Renaissance c'est le naturalisme envahissant l'art et toute la pensée. Chesterton a dit très bien qu'on devrait plûtôt l'appeler « la Rechute ». Ce sont les habitudes naturalistes qui s'opposent au mouvement de réforme de l'Art commencé voici plus de cinquante ans et qui devrait trouver son achèvement dans l'art chrétien. Le naturalisme, en art comme en tout, consiste à se méprendre sur les vraies fins de l'homme à « se contenter des œuvres naturelles là où Dieu demande les œuvres surnaturelles » à croire que le beau naturel est suffisant pour les chrétiens.

Peindre une belle femme nue avec tous ses attraits charnels, chose belle en effet, dans son ordre et venant des mains du Créateur, paraît suffisant puisqu'il y a quelque beau, alors qu'on néglige la beauté de l'âme qui est prééminente et dont le corps est la trace. On s'interdit ainsi de voir sur le corps même la trace de l'âme ; on renverse ainsi d'une manière violente l'ordre des degrés du beau, l'ordre naturel même. L'art naturaliste détruit la nature même (3). Parce qu'il y a dans l'œuvre faite quelque beau, **on vit dans l'illusion que l'œuvre est conforme aux vraies fins naturelles de l'art,** qui sont de faire du beau sans s'apercevoir qu'on **a négligé le beau qui est la fin naturelle de l'homme.**

C'est ainsi qu'aboutissant au sensualisme, la Renaissance accrut les moyens de satisfaire les sens, mais perdit rapidement les **moyens artistiques** accumulés par le Moyen-âge à la suite de l'antiquité, d'exprimer le beau spirituel. Car le choix des signes est ce qui importe, et leur bon usage ; c'est en quoi consiste l'apprentissage de l'art. Les artistes les mieux doués privés des moyens de s'exprimer ne purent que s'établir sur un plan inférieur, celui de la psychologie, gaieté, tristesse, santé morale, mélancolie, ou des passions. Car, lorsqu'une discipline intellectuelle est perdue il faut des siècles et les efforts accumulés de beaucoup d'hommes de génie pour retrouver ce qui fut le pain de chaque jour des temps heureux. Si bien que beaucoup d'artistes, depuis trois siècles et de notre temps surtout, se sont trouvés incapables, même le voulant, de retrouver ces moyens essentiels de l'art.

(A suivre). **Henri CHARLIER.**

---

(1) Le cubisme est un excès, il a dénaturé la recherche de la forme plastique, la recherche de ce que les artistes appellent très justement l'architecture des formes. De ce qui est vivant il a fait un schéma. Puis il a continué en essayant de créer un monde arbitraire : c'est un idéalisme et l'académisme de Raphaël est le premier exemple, assez fade, de cette erreur. Mais le cubisme a pu réussir au départ chez de vrais artistes parce qu'il suivait la voie naturelle de la pensée, plastique ou autre, la pénétration de l'essence et l'abstraction. Son existence est une preuve à la fois par excès et par défaut des préoccupations des artistes, et de ce que nous avançons. Le cubisme existe en philosophie plus qu'ailleurs, et dans toutes les écoles, parce que là plus qu'ailleurs on prend le schéma pour le réel.

(2) « La figure n'est pas louable s'il n'y paraît pas un acte qui exprime la passion de son âme ». « La figure la plus louable est celle qui exprime le mieux par l'action la passion de son caractère » (Traité de la Peinture). Et il donne conseil de s'inspirer des mouvements que les muets font pour se faire comprendre !

(3) Il finit par l'impressionnisme, qui en dépit des dons de ses représentants n'est qu'un agnosticisme : « Je ne sais rien au-delà de la sensation du moment ». Bien entendu, de même qu'un sceptique qui discute détruit sa thèse, les impressionnistes de talent prouvaient par leur œuvre qu'ils croyaient à un transcendental compris de tous les hommes et mêlé à tout. Leurs idées fausses leur enlevaient les moyens d'approfondir leur art même.



L'Ang· de l'Annonciation. Détail des verrières de Chartres. XIII[e] siècle.

Maîtrises d'Enfants (SUITE)

Notre dernier article a provoqué un enrichissement de notre courrier. L'impressionnante concordance entre les données historiques, solides bases de l'avenir, que confirment les nouveaux documents reçus, nous invite à prolonger notre regard sur le passé.

Soissons a sa revue « *In Albis* » où M. l'abbé Henri Doyen, maître de chapelle, entreprend l'histoire de l'ancienne Maîtrise. Nous y renvoyons nos lecteurs, nous contentant de quelques détails extraits d'un règlement du 2 mai 1695 (registres capitulaires) : Les enfants n'étaient guère plus d'une quinzaine. Ils portaient la tonsure et leur vêtement ordinaire était la soutane rouge qu'on renouvelait tous les deux ans à la Toussaint. Ils étaient entièrement habillés par l'œuvre. « Les jeux dans les récréations devaient être modérés, de peur qu'ils ne s'échauffent trop et ne rompent leurs robes ». Levés au premier coup de Matines (chantées à cinq heures en été, six heures en hiver), ils prenaient part à cet office, puis déjeûnaient. Répétition. Messe. 2e répétition. Dîner. Récréation. Etudes scolaires (lecture, écriture, grammaire, latin), suivies des Vêpres, du dîner et du coucher (vers huit heures). « La surveillance des enfants était confiée au maître de musique, qui les suivait partout, à la maison et à l'église, mangeait avec eux et comme eux, prenait soin qu'on récitât le *Benedicite* et les *Grâces* ». Vacances : quinze jours, plus un certain nombre de jours de congé.

Le *Bulletin de l'Association des Amis de la Maîtrise de Saint-Jean* (Lyon) (juillet 1935) reproduit un cours historique de l'illustre maîtrise paru dans la *Revue Sainte-Cécile* (Paris) (mars 1935). Lyon était, sous Charlemagne, à l'avant-garde de l'œuvre de restauration entreprise par ce dernier. L'évêque Leidrade (798-814) s'y employait de toutes ses forces et parmi ses fondations compte l'école de clercs dont il décrit, dans une lettre à l'empereur (810 environ), le fonctionnement et les résultats : « Il a plu à votre piété d'accorder à ma demande un clerc de l'église de Metz... J'ai des écoles de chantres... J'ai aussi des écoles de lecteurs qui, non seulement récitent les leçons des offices, mais encore étudient les livres divins de façon à s'en assurer la pleine intelligence ». Pépinière de vocations (deux élèves devinrent archevêques de Lyon) et de saints (en particulier St-Barnard, évêque de Vienne, fêté encore chaque année au Petit Séminaire). Plus tard, le nombre des élèves fut réduit à douze titulaires et douze stagiaires, logeant individuellement chez les chanoines, puis réunis de nouveau en communauté (Bulle du pape Innocent VI, de 1352). Le chapitre les installa dans la maison de la Dapiférie (à droite du grand porche de la cathédrale). La Bulle d'Innocent recommandait qu'ils soient capables et bien faits, « *apti et formosi* ». Le Grand Séminaire fut fondé en 1617 (prescriptions du Concile de Trente) dans cette manécanterie où il resta jusqu'à la Révolution. En 1803, rétablissement de la maîtrise, qui, en 1809, reprenait possession de son immeuble, racheté par le cardinal Fesch. En 1820, cinquante élèves. En 1826, plus de cent. En 1844, le cardinal de Bonald transporta la maîtrise dans l'hôtel de Chevrières où elle vécut jusqu'en 1906, après avoir appelé (1841) Danjou, organiste de Saint-Eustache



La Maîtrise de Sainte-Croix d'Orléans.

(Paris), pour former au chant polyphonique les maîtrisiens qui, jusque là ne chantaient que le chant grégorien, accompagné par le légendaire « serpent ». En 1868, la Maîtrise devenait le Petit Séminaire de Saint-Jean. En 1906, la Séparation lui fit chercher asile sur les pentes de Fourvières dans la maison des Religieuses de Marie-Thérèse. M. l'abbé Lachassagne, Maître de chapelle, s'y rend chaque jour pour ses classes de chant.

C'est encore à Charlemagne qu'Autun (Chan. GAGNARE, *Histoire de l'Eglise d'Autun*, cité par la brochure « *La Maîtrise de la Cathédrale Saint-Lazare d'Autun* » que nous envoie M. le chanoine Charles Germain) fait remonter les origines de sa Maîtrise, fondée suivant le principe général de réciprocité d'avantages et de charges entre l'Eglise et les enfants de chœur : ceux-ci s'astreignent au service du chœur, en retour ils reçoivent éducation et instruction. L'école dépend du Chapître qui, grâce à une riche dotation de l'évêque Jonas, approuvée par une charte de Charles le Chauve (859), connut au IXe siècle une ère de splendeur incomparable. Le grand évêque d'Autun Nicolas 1er de Toulon (+1400) en sortit. Sous l'épiscopat du cardinal Rolin (1436-1483), les enfants, réduits à quatre, furent installés avec leur Maître, 7 rue des Sous-Chantres. Des fondations portent le nombre à six (1483), puis à huit (1677-1789). Des pensions étaient assurées à certains d'entre eux. Après dix ans de séjour à l'école, ils pouvaient terminer leurs études chez les Jésuites. Après la tourmente révolutionnaire, les enfants de chœur renaissent (1802) avec le Chapître, Mgr de Fontanges (1808) réorganise définitivement l'œuvre. Le Chapître choisit (au concours) six maîtrisiens et quatre surnuméraires (dix en tout, portés à douze en 1833). La grande réorganisation date de Mgr d'Héricourt (1829-1851), qui laissa un établissement de cinq maîtres et trente-six élèves, succursale du Petit-Séminaire, où ces derniers pouvaient entrer en quatrième. Vingt-huit d'entre eux y entrèrent effectivement et dix-sept furent élevés à l'honneur du Sacerdoce.

M. l'abbé Gabriel Luçon, maître de chapelle d'Orléans, nous envoie une intéressante *Notice sur la Maîtrise de Sainte-Croix d'Orléans*, du Chan. Th. COCHARD. Charlemagne, ici encore, est à la source, en son école de chant grégorien, fondée sous l'influence de l'évêque Théodulfe. En 1301, deux de ses clercs étaient attachés à la chapelle de Philippe le Bel. Thibault d'Aussigny fit installer un orgue et porta le nombre des chantres et musiciens à dix-sept, non compris les enfants de chœur, tous logés à la « maîtrise ou psalette », au sud-ouest de la cathédrale, et entretenus par l'évêché qui leur assurait des subsistances et des honoraires payables chaque samedi. Les enfants recevaient l'instruction primaire. La polyphonie fut vite à l'honneur. En 1483, Eloy d'Amerval, maître de chapelle, puis au début du XVIe siècle, Antoine Fevin, écrivent motets et messes pour les chanteurs de Sainte-Croix. Ce ne fut pas sans préjudice pour le plain-chant, dont l'abandon et la déformation s'accusa au XVIIIe siècle avec l'introduction de la musique instrumentale et les abus de l'époque. « Aux plus grandes fêtes, la messe, les psaumes impairs, l'hymne et le *Magnificat*, des vêpres, étaient chantés en musique. L'un des douze *Magnificat*, dédiés en 1787 à MM. du Chapître par Giroux, ancien Maître de chapelle de Sainte-Croix, et alors Maître de chapelle de Sa Majesté le roi Louis XVI, ne durait pas moins de trois quarts d'heure. « De là, ajoute M. l'abbé V. PELLETIER *Essai sur la Maîtrise de la Cathédrale d'Orléans)*, des offices d'une longueur à défier toute attention et toute piété humaine. A cette époque, le contrepoint faisait fureur : il est avéré que les exécutants avaient coutume de s'abandonner à leur inspiration et d'ajouter aux textes des fioritures insensées ».

Après la Révolution, le Conseil de fabrique rétablit « deux chantres, six enfants de chœur et un serpent ». En 1810 M. Lauret donnait trois leçons de musique par semaine, dans la sacristie, à huit enfants (10 en 1814). En 1825, Mgr de Beauregard réorganisait la maîtrise : six boursiers internes, quatre suppléants externes, sous la direction d'un prêtre (plusieurs devinrent maîtres de chapelle ou prêtres), logés sous les combles de la Basilique, puis (1846) au Petit Séminaire lui-même transféré, et (1860-1901) en un autre immeuble dépendant de l'évêché. On était revenu aux traditions grégoriennes. De temps en temps seulement un motet ou une messe en musique. L. Pelletier, en 1825, avait réussi, avec le concours des élèves mixtes de l'école normale, à faire chanter certaines pièces grégoriennes par une masse imposante de fidèles. Après Duvillier (1826), L. Pelletier, Lemoine (1866), les deux derniers maîtres de chapelle, M. l'abbé Marcel Laurent (1890) et M. l'abbé Gabriel Luçon ont su allier le chant grégorien restauré avec la musique polyphonique approuvée de l'Eglise.

Bernard LOTH,
Maître de chapelle de Saint-Etienne du Mont,
Professeur à la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois.

NOTES

ERRATA

— Dans notre dernier numéro une erreur nous a fait désigner sous le nom de Maîtrise de N.-D. de la Treille à Lille le groupe d'enfants qui compose en réalité la Maîtrise de la Cathédrale de Chambéry.

— Une erreur nous a fait attribuer à M. Rivir l'un des calices de Solesmes présenté dans notre dernier numéro à la page 114 et qui a été exécuté par M. Biais.

LE SALON

Le « SALON » est, cette année, particulièrement accueillant à l'art religieux. La SOCIETE NATIONALE DES BEAUX-ARTS a mis à la disposition de quelques artistes verriers deux belles salles qu'ils ont magnifiquement utilisées et qui justifient à elles seules la visite du Salon.

Je dirai seulement quelques mots de cette manifestation à laquelle « L'Art Sacré » a consacré plusieurs pages de son dernier numéro. Barillet, Hébert-Stevens, Le Chevallier, Ingrand, Jacques Gruber, Rinuy, Gaudin y restent égaux à eux-mêmes. Ce qui ne veut pas dire exactement égaux entre eux. Tous sont toutefois d'authentiques verriers. Du peintre Francis Gruber un amusant tableau sur verre qui rappelle certaines verrières du XVIe. C'est également à la Renaissance que fait songer le Hollandais Nicolas avec ses curieux modelés en grisaille. Cingria est somptueux, Stocker sobre et juste. De Bony une excellente composition et de Poncet quelques fragments extrêmement sympathiques et qu'on regrette seulement de trouver trop courts. J'ai réservé pour la fin Hanssen dont l'envoi m'a paru à tous points de vue particulièrement réussi. Je regrette seulement que de ces œuvres nous ne puissions donner que des reproductions noir sur blanc. Le principal intérêt qui est la couleur y manque. Il faut visiter le salon des verriers.

Parlerai-je maintenant des salles de peinture et de sculpture ? Celles de la Nationale et celles — si nombreuses, si nombreuses... — des Artistes Français ? Cela nous entraînerait bien loin et peut-être sans qu'un intérêt artistique de premier ordre justifiât suffisamment cette longue dérogation à notre programme habituel.

Il est juste de reconnaître toutefois que l'on se promène avec plaisir dans les quelques salles aménagées avec goût, de la Société Nationale. Le « goût » est d'ailleurs le caractère spécifique de ce Salon. Les murs ne sont pas encombrés, les toiles y prennent toute leur valeur. Quelques meubles et bibelots placés de-ci de-là créent une atmosphère. Les artistes qui y figurent, par rapport à la foule des exposants des Artistes Français, représentent incontestablement une sélection. Et cette recherche d'un « modernisme sans outrance » est une formule qui a toujours eu le suffrage des « gens de goût ». Sans doute ce n'est pas là qu'il faut aller chercher les œuvres fortes, qui heurtent et passionnent, mais il y a un public cultivé qui fera ses délices des peintures aimables et d'ailleurs presque toujours d'une métier sûr que nous présente le Salon de la Nationale.

Je citerai parmi les envois de nos artistes une très belle toile de Pauline Peugniez que nous avions vue à l'O.G.A.R. le mois dernier, une Annonciation de Bony où ce jeune artiste fait preuve d'une autorité grandissante, un dessus de cheminée par de Maistre, un curieux baptême de Raphy-Dalleves, des fresques de Marret, une charmante scène de plein air de Gabrielle Faure. Je citerai aussi — car il faut parfois s'amuser un peu — cette Annonciation due à un peintre étranger, et où l'ange Gabriel, devenu pilote d'avion, est reçu par une Vierge en combinaison de mécano. Je suis convaincu d'ailleurs que le peintre n'a eu aucune intention irrespectueuse ; inconscience seulement.

Le Salon des Artistes Français offre une section d'art religieux. C'est la première fois qu'elle existe et il faut reconnaître qu'elle est un peu pauvre et d'intérêt très inégal. Beaucoup d'envois d'œuvres que l'on a déjà vues dans diverses expositions.

Le panneau central de la salle principale est occupé par un grand calvaire, de facture sobre, exécuté par un élève de Pierre Laurens d'après une esquisse du Maître. Alentour des esquisses de de Maistre et d'Elisabeth Branly ; des toiles de Bezombes, d'Elisabeth Faure, de Simone Pezieux, de Delbeke. Chez Simone Froment nous entendons un écho assourdi et très sympathique de Gauguin. Dans les salles avoisinantes nous retrouvons, modestement placés parmi des envois dont certains sont assez médiocres, deux beaux Maurice Denis et cette douzième station de Chemin de Croix de Desvallières que « L'Art Sacré » a déjà reproduite. Voici également une Pieta d'Hébert-Stevens, une femme en deuil de Devambez. Il faut joindre à ces bonnes peintures une maquette de Marthe Flandrin pour l'église de Nanterre.

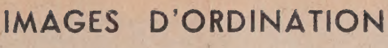
Parmi les statuaires je citerai Dubos, Mabel Gardner, A.-M. Roux, Y. Parvillée, Mlle Champetier de Ribes, mais qui tous ont envoyé des œuvres exécutées depuis plusieurs années.

La section vitrail est pauvre. A noter toutefois des esquisses de l'Abbé Buffet et un fragment de l'œuvre de Decorchemont pour l'église Sainte-Odile. Des morceaux de fresque de Mlle Dehelly, de Marret, de Mlle Debes, des céramiques de Canale, une maquette de Mazetier, des mosaïques de Guillemaind. Arrêtons-nous ici : ces salles du bas témoignent d'un éclectisme extrême qui est propre à décourager le visiteur de bonne volonté. Mais après tout, jusqu'à quel point ne sont-elles pas à leur place dans ce monde de fantômes de plâtre, autour desquels se dessinent parfois de touchants jardinets, où l'on se surprend à chercher, hélas ! vainement, les tuyas et les ifs taillés et ces belles boules de verre de notre enfance.

J. P.

Dans les Ateliers

La place nous manque pour signaler les œuvres en cours de réalisation chez les artistes. Nous signalons toutefois : de DONAT THOMASSON un ciboire pour les Franciscains de Champfleur; de CASTEX un marbre pour Notre-Dame de Bellecombe, à Lyon ; de Jacques MARTIN un Sacré-Cœur en terre cuite pour le Collège de Saint-Jean de Béthune, de Versailles ; de Gabriel DUFRASNE une statue de Jeanne-d'Arc ; de SIBERTIN BLANC un Chemin de Croix pour la chapelle des Scouts de France ; de CROIX-MARIE des cathèdres pour l'église Saint-Benoît-sur-Loire, dont nous reparlerons ; de DERMIGNY en collaboration avec CROIX-MARIE une statue en bois de la Vierge pour l'église de Brestot ; nous signalons aussi de DERMIGNY un beau Christ qui est en vente à « L'ART SACRE » au prix de 35 francs.



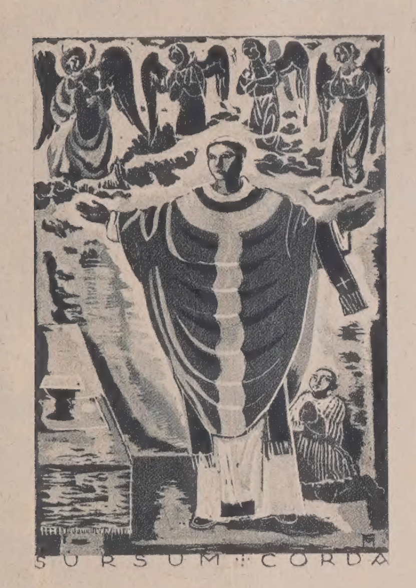
IMAGES D'ORDINATION

éditées par

" L'ART SACRE "















BULLETIN D'ABONNEMENT

Je, soussigné ....

demeurant à ....

déclare souscrire un abonnement d' (1) ....

à « L'ART SACRE », revue mensuelle illustrée de 32 pages.

Le montant de l'abonnement vous est envoyé en un (2) ....

(Signature et date)

(1) 6 mois, 1 an.

(2) Chèque postal n° 1584.40.

ou mandat-poste adressé à « L'ART SACRE », 11, rue de Cluny, PARIS (Ve)

CONDITIONS D'ABONNEMENT

France, Colonies et Belgique : 1 an, 20 fr. ; 6 mois, 12 fr. ; Etranger : 1 an, 30 fr. ; 6 mois 18 fr.



Ecole française du Nord, XVe siècle. Le Jongleur de Notre-Dame